Изданіе товарищества „ЗНАНІЕ“ (Спб., Невскій, 92).

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

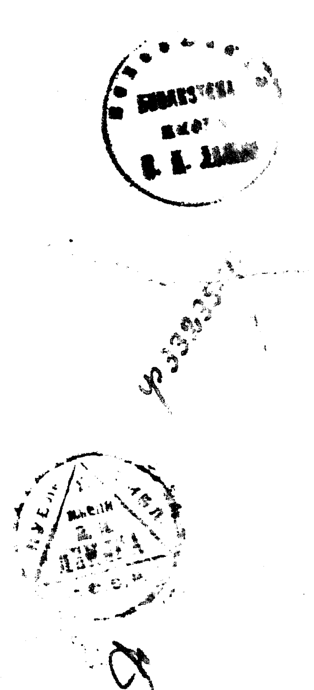
ВЪ XIX ВѢКѢ.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Александръ Бенуа.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Спб. акц. общ. печатнаго дѣла въ Россіи Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.
1901.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 9 ноября 1900 года.



Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ.

I.

Судьба русскаго искусства вообще, и въ частности живописи, престранная. Литература уже съ половины прошлаго вѣка начинаетъ отражать въ себѣ общественныя настроенія, быстро затѣмъ крѣпнетъ, ростетъ и, наконецъ, разцвѣтаетъ необычайно пышнымъ цвѣтомъ въ произведеніяхъ великихъ свѣтилъ русской мысли и слова: Пушкина, Гоголя, Достоевскаго, Толстого; въ ихъ творчествѣ воплощается весь смыслъ русской жизни, все разнообразіе, вся глубина ея стремленій. Развитіе музыки слабѣе, сбивчивѣе, но все же достигаетъ удивительной высоты; она входитъ въ русскую жизнь и становится отраженіемъ этой жизни, будитъ въ нашихъ сердцахъ сокровенныя, необъяснимыя, но дорогія ощущенія. Однако другія искусства, искусства образа, пластической формы, тѣмъ временемъ какъ-то маются, перебиваются, всегда оставаясь далеко позади литературы и музыки, какимъ-то слабымъ ихъ отголоскомъ. Въ чемъ же дѣло?

Не виновата-ли въ томъ природная неспособность русскаго человѣка въ этой области, находящаяся, какъ думаютъ нѣкоторые, въ зависимости отъ географическаго положенія, отъ скудости и однообразія впечатлѣній, а также и отъ различныхъ историческихъ причинъ, каковы, напр. вѣковое рабство низшихъ сословій, безтолковое воспитаніе высшихъ, или застылость религіозныхъ воззрѣній? Все это, можетъ быть, и дѣйствовало на *развитіе* способностей, но относительно существа вопроса придется сразу отвѣтить отрицательно, ибо са-

ная способность русскихъ людей ужъ во всякомъ случаѣ не можетъ подвергаться сомнѣнію. Стоитъ только вспомнить, до какого мастерства живописи доходили нѣкоторые наши художники: Левицкій, Боровиковскій, Щедринъ, Кипренскій, Рѣпинъ, Сѣровъ, чтобы сейчасъ-же рѣшить и безусловно, что чисто живописной способности въ русскомъ народѣ всегда было немало.

Итакъ, *мастерство* могло быть—и было. Но тогда, можетъ быть, не было, такъ-сказать, внутренняго матеріала: русскіе художники, въ силу разныхъ условій, были на такой низкой ступени развитія, что угнаться за своими товарищами писателями имъ нечего было и думать? Но и это предположеніе невѣрно. Правда, бо́льшая часть художниковъ прозябала въ невѣжествѣ, но вѣдь въ другихъ странахъ это не мѣшало появленію прекрасныхъ художественныхъ произведеній; съ другой же стороны, въ средѣ русскихъ художниковъ немало встрѣчалось за послѣдній вѣкъ высокообразованныхъ и очень выдающихся личностей, равныхъ которымъ и на Западѣ нашлось бы немного. Стоитъ лишь вникнуть въ то, что представлялъ собой одинъ нашъ Ивановъ, какъ глубокомудрый мыслитель-художникъ, чтобы сейчасъ-же отказаться отъ мысли, что наша живопись не могла именно за недостаткомъ значительныхъ лицъ дать все столь-же глубокое, прекрасное и мощное, какъ далъ любой народъ на Западѣ, или наши-же литература и музыка. Да и кромѣ Иванова не было недостатка въ сильныхъ и одухотворенныхъ индивидуальностяхъ среди русскихъ художниковъ. Венеціановъ—такое явленіе, которому равнымъ въ то время на Западѣ былъ только одинъ Рунге; Ѳедотовъ, пробившійся изъ николаевской военщины до положенія вождя русской живописи; Верещагинъ, такъ горячо, такъ стойко пропагандировавшій свои (быть можетъ, и не очень глубокіе, но искренніе и когда-то свѣжіе) идеалы; Рѣпинъ и Васнецовъ, вырвавшіеся изъ провинціальнаго болота и сдѣлавшіеся прославленными представителями школы; Ге, съ упорствомъ и не безъ дерзости принявшійся въ своихъ картинахъ проповѣдывать такія философскія воззрѣнія, которыя наименѣе были возможны у насъ; всѣ они и во главѣ ихъ, повторяю, Ивановъ,—такія явленія, которыя ясно доказываютъ, что недостатка въ значительныхъ личностяхъ среди нашихъ художниковъ отнюдь не было. Напротивъ того, врядъ-ли за все XIX столѣтіе въ исторіи живописи сыщется гдѣ-либо такое собраніе отчаянныхъ борцовъ и преобразователей.

Отчего же эти силачи и храбрецы, въ общемъ, не дали ничего яркаго, рѣшительнаго, окончательнаго и цѣльнаго, а вся ихъ дѣятельность свелась къ чему-то въ концѣ концовъ недосказанному, сѣрому и вялому, представляющему громадный интересъ для насъ, такъ какъ мы способны подъ непривлекательной корой отрыть драгоцѣнное для насъ, затерянное, поломанное и загрязненное, но являющемуся для западныхъ изслѣдователей и цѣнителей чѣмъ-то столь неутѣшительнымъ, что и до сихъ поръ русская школа не добилась тамъ, подобно русской литературѣ, заслуженнаго почета и любви? Откуда же та кора, которая сковывала и душила у насъ даже самыхъ сильныхъ? Откуда такое блужданіе самыхъ смѣлыхъ, такой хаосъ намѣреній, желаній, такое коверканіе часто недоразвитыхъ способностей? Откуда, словомъ, все то, что является причиной неутѣшительнаго положенія нашего искусства, на поприщѣ котораго за всѣ 200 лѣтъ, что существуетъ у насъ *общеевропейское* искусство, трудилось столько почтенныхъ и превосходныхъ русскихъ людей?

Не оттуда-ли, откуда вообще идетъ вся наша сумятица, а за ней, какъ слѣдствіе ея, лѣнь и апатія „Обломовки“: отъ нашей — боюсь сказать столь избитое, но все же вѣрное слово—оторванности отъ почвы, отъ незаполнимой пропасти, существующей между коренной народной жизнью и той наносной культурой, которую мы еще и теперь такъ мучительно сознаемъ, не ужившись

въ теченіе двухъ столѣтій съ ней? Мы, вѣдь, все еще чувствуемъ себя чужими среди нашихъ учрежденій, нашего общества, всей нашей обстановки, и отдыхаемъ отъ этой вѣчной и мучительной натяжки, отъ этого мундира, только въ безконечныхъ, чисто-русскихъ бесѣдахъ, въ чтеніи тѣхъ-же бесѣдъ, такъ дивно, полно и глубоко переданныхъ нашими писателями, или въ слушаніи тѣхъ пѣсенъ, которыя являются отдаленнымъ, но вѣрнымъ отраженіемъ того, что слушаетъ народъ испоконъ вѣковъ.

Что же касается нашей живописи, скульптуры, архитектуры, художественной промышленности, то онѣ остаются для насъ такими-же чужими и ненавистными, какъ наши гимназіи, департаменты или мертвыя улицы Петербурга. Кто же виноватъ въ томъ? Художества-ли въ томъ виноваты—или мы сами, общество, для котораго они существуютъ?

Не художества, не силы, ушедшія на нихъ, да и не мы сами по себѣ, а всѣ наши взаимныя отношенія, отношенія не выдуманныя, не случайныя, но коренящіяся въ самой исторіи. Между русскимъ обществомъ и русскимъ искусствомъ царитъ то-же недоразумѣніе, какъ 200 лѣтъ тому назадъ, когда вмѣстѣ съ кафтанами и париками къ намъ завезли голландскія и нѣмецкія картины, итальянскія статуи. Какъ могли люди вдругъ полюбить всякія аллегоріи, чужихъ боговъ, святыхъ и ангеловъ, когда только-что они все это должны были *ненавидѣть*, а любили по-своему, но крѣпко, отъ всего сердца, нѣчто совершенно другое?! Самъ Петръ не понималъ живописи: онъ любилъ забавляться въ картинкахъ воспоминаніями тѣхъ сценокъ, которыя онъ видѣлъ въ своей милой Голландіи, онъ еще больше любилъ наслаждаться „портретами" столь нужныхъ ему кораблей, но европейское искусство не вошло къ нему въ домъ, не ужилось съ нимъ. Петръ охотнѣе всего прожилъ бы весь вѣкъ въ своихъ убогихъ домишкахъ (только чтобъ не оставаться въ пугавшихъ его старинныхъ покояхъ), и если къ концу жизни и замѣтно въ немъ большее стремленіе къ роскоши и блеску, то это не въ силу внутренней потребности изящнаго, но изъ политическихъ соображеній, такихъ-же, которыя руководили имъ, когда онъ въ торжественныхъ случаяхъ надѣвалъ, противъ желанія, роскошные кафтаны и новые, дорогіе парики. Елисавета, прожившая полъ-жизни въ подмосковныхъ царскихъ теремахъ, ходившая на частыя богомолья въ древнія русскія церкви, съ древними русскими иконами, не могла *любить* того французскаго и итальянскаго шумливаго искусства, среди котораго она проживала и даже молилась, ставъ императрицей: все это ей служило лишь блестящей рамкой для ея красоты, подобно тѣмъ золототканнымъ робронамъ и милліоннымъ уборамъ, въ которыхъ она выходила на куртагъ. Дворъ, аристократія, кое-кто изъ именитаго купечества, слѣпо, но такъ-же поверхностно перенимали иностранную роскошь, входившую въ показную жизнь государей: пониманія не было никакого, зато много чванства золотомъ и дорогими произведеніями иностранныхъ мастеровъ. Люди того времени, за рѣдкими исключеніями, оставались тѣми-же древними русскими, съ тѣми-же древними привычками; они обзаводились изящными нарядами, строили великолѣпныя палаты, накупали для нихъ картинныя галлереи, но приэтомъ ихъ внутренніе покои нерѣдко походили на хлѣвъ, а сами они ходили у себя дома въ отрепьяхъ.

Другое дѣло—печатное и писанное *слово*: оно и въ до-петровской Руси жило своей жизнью, даже неособенно стѣсненное, и переходъ здѣсь отъ стараго къ новому, сліяніе своего съ чужеземнымъ незамѣтно прошло въ самой жизни, основательно и безповоротно, искусство же было какъ-то выслано въ переднюю, гдѣ и стало томиться на-показъ другимъ, никому собственно ненужное.

Въ теченіе всего 18-го вѣка, и въ особенности къ концу его, западная культура уже сильнѣе проникала русскую жизнь, но опять-таки больше во всѣхъ другихъ ея областяхъ, кромѣ художественной; измѣнилось, и коренным образомъ, все, что касалось нравственнаго склада, внутренней жизни и образованности, но осталась почти незатронутою *обстановка* жизни. Грязь и безобразіе, царствовавшія въ жизни Безбородко, Потемкина и многихъ высокопоставленныхъ и богатыхъ русскихъ людей позднѣйшаго времени, среди ихъ палатъ, тонко и со вкусомъ отдѣланныхъ иностранными мастерами превосходно доказываютъ, что мало имъ было дѣла до всего этого, что въ сущности и они, подобно Петру, предпочли-бы незатѣйливое, но зато родное удобство всему тому чужеземному и потому стѣснительному.

Наше современное русское общество уже ни въ какомъ случаѣ не можетъ считаться азіатскимъ и варварскимъ; душа его воспитана всѣмъ, что только есть свѣжаго и свѣтлаго; оно само создало немало дивнаго и высокаго, изумившаго весь міръ и поучившаго его; однако, въ наружныхъ проявленіяхъ жизнь его не много чѣмъ отличается отъ жизни его предковъ. За-границей, попрежнему, русскаго человѣка узнаютъ по безобразной, иногда даже неопрятной одеждѣ; наши города, нашъ знаменитый Невскій—какіе-то музеи вопіющаго безвкусія, памятники равнодушія къ прекрасному, къ мало-мальски изящному; обстановки квартиръ, часто даже богатыхъ людей, англичанину или нѣмцу показались бы достойными жилищъ развѣ только чернорабочихъ. Намъ все это иностранное до сихъ поръ претитъ до отвращенія. Противъ своей воли навязывали себѣ чужеземную роскошь наши дѣды, да и то не любовались ею, поглядывали на нее, какъ на чужой скарбъ, вторгнувшійся въ ихъ помѣщенія; картины для галлерей—на-показъ, мебель для залъ—на-показъ! А въ наше время, вѣрнѣе—незадолго до нашего времени, на все это прямо цинично махнули рукой, со всѣмъ этимъ развязались, все это продали, забыли, пользуясь случаемъ, что оно было заклеймено политическими и этическими ученіями 50-хъ—60-хъ годовъ.

До чего мало вошло искусство къ намъ въ жизнь—лучше всего доказываютъ воззрѣнія на него умнѣйшихъ и образованнѣйшихъ нашихъ людей. Начиная съ Пушкина, валявшагося въ ногахъ передъ „геніемъ“ Брюллова, кончая Львомъ Толстымъ, написавшимъ печальный, по основному непониманію, трактатъ объ искусствѣ, всѣ безъ исключенія, даже Гоголь и Достоевскій, имѣли самыя темныя, сбивчивыя понятія о живописи, скульптурѣ, архитектурѣ.

Да что писатели — сами художники наши мало любятъ искусство, оно не вошло и къ нимъ въ жизнь, и они сами не чувствуютъ духовной потребности въ немъ. Что можетъ быть безотраднѣе обстановокъ, среди которыхъ живутъ величайшіе наши мастера, что возмутительнѣе тѣхъ рѣчей, которыя приходится слышать отъ нихъ, и на первомъ мѣстѣ—той аксіомы, въ которую они, какъ это ни странно, непоколебимо вѣруютъ, что живопись и, вообще, пластическое искусство по самому существу неизмѣримо ниже литературы?

Измѣнивъ нашу жизнь, намъ не привили новаго западнаго искусства, точнѣе—потребности въ немъ: оно намъ вовсе еще не нужно... Разумѣется, Ѳедотовъ, Рѣпинъ стали для насъ ближе, занятнѣе, понятнѣе, нежели Егоровъ и Лосенко, но все же и они остались какими-то лишними: мы и ихъ не впустили въ свою внутреннюю жизнь, мы для нихъ не подумали бы сами измѣниться, мы и на нихъ смотрѣли, какъ на мимолетную забаву, какъ на какую-то иллюстрацію, едва-ли нужную, къ тѣмъ книгамъ въ шкафу, которыми зачитываемся, которыя совершенно заполнили всю нашу умственную жизнь,

а не какъ на главное, нужное, необходимое украшеніе нашего существованія и поученіе нашего духа.

Русскій человѣкъ, какъ и всякій другой, нуждается въ образахъ и формахъ, и древній русскій человѣкъ находилъ удовлетвореніе этой потребности въ своихъ расписанныхъ палатахъ, въ своихъ чудесныхъ церквахъ, въ литургіи, отчасти даже въ иконахъ, несмотря на всю ихъ застылость; но когда взамѣнъ этого родного, взлелѣяннаго изъ самаго сердца, принесли и навязали ему быть можетъ и болѣе совершенное по формѣ, но чужое, то онъ отъ своего-то по принужденію отсталъ, но къ новому такъ и не присталъ. Вѣдь странно: въ какой-нибудь простой избѣ съ ея рѣзьбой и полотенцами, въ какомъ-нибудь дѣвичьемъ нарядѣ есть искусство, хоть и бѣдное, но вполнѣ подходящее, милое и даже необходимое; простой, бѣдный мужикъ прямо нуждается въ искусствѣ, онъ раскрашиваетъ свои недолговѣчныя барки, свою дугу (и какъ красиво!), свою посуду,—и все это такъ характерно, сочно, своеобразно, и даже прекрасно, хоть и неумѣло; а въ богатомъ домѣ кромѣ вздорнаго, ребяческаго, подчасъ испошленнаго копированія западнаго искусства ничего не встрѣтишь.

Общество не принимало участія въ развитіи искусства, или принимало въ крайне слабой степени, а между тѣмъ взамѣнъ этого нашлось цѣлое всемогущее учрежденіе, которое, не встрѣчая никакого противодѣйствія со стороны безучастнаго къ искусству общества, взяло на себя вершеніе судебъ русскаго искусства, на основаніи самыхъ правильныхъ и патентованныхъ данныхъ, заимствованныхъ изъ такихъ-же учрежденій на Западѣ. Получилось нѣчто поистинѣ ужасное: настоящій источникъ одухотворенія искусства—взаимодѣйствіе художествъ и общества—отсутствовалъ, а намѣсто его явился какой-то насосъ, принявшійся накачивать бѣдное русское искусство всякой схоластикой, ужъ окончательно отчуждавшей его отъ общества.

Но старанія нашихъ великихъ мучениковъ и страдальцевъ—художниковъ—не пропали даромъ: главный врагъ, главная поддержка чужого, лживаго и ненужнаго, въ наше время уже сражена и болѣе не опасна. Старая академія умерла,—на ея мѣстѣ выросла другая, но ужъ нестрашная, безъ всякой опредѣленной эстетической программы, академія, попирающая академизмъ,—существо компромиссное, обѣщающее когда-нибудь выясниться въ нѣчто опредѣленное и вполнѣ цѣлесообразное. Съ другой стороны, и насъ, позже всѣхъ положимъ, но наконецъ коснулось великое націоналистическое движеніе Запада. Сначала, какъ и тамъ, явились предтечи-археологи, затѣмъ кое-кто изъ художниковъ попробовалъ стать русскимъ, а теперь ужъ почти всѣ художники и все общество чувствуютъ великую радость оттого, что могутъ имѣть свое русское искусство, по-своему творить, и даже по-своему красиво жить, по-своему наслаждаться своими красотами. Но это еще такъ ново для насъ, для общества и художниковъ, что лишь робко и съ тревогой мы идемъ точно по новому, а въ сущности по старому пути.

Безчисленны ошибки, безчисленны круженія, многое душа наша позабыла, мы ощупью бродимъ въ свѣтлѣющихъ сумеркахъ. Но какъ-будто всходитъ заря, и, можетъ-быть, не такъ далеко время, когда мы поймемъ другъ друга, общество и художники, наконецъ влюбимся другъ въ друга, сольемся и создадимъ тогда нѣчто органически коренящееся въ насъ, какъ въ частяхъ великаго народнаго цѣлаго, нужное, полное и животворящее, потому что—свое, родное.

II.

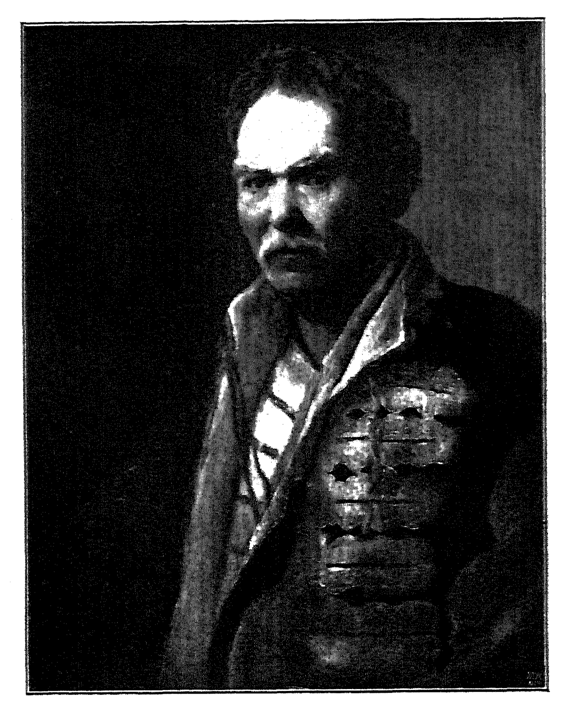
Принято считать, что Петръ Великій познакомилъ Россію съ западнымъ искусствомъ, что при немъ были посѣяны первыя сѣмена художественнаго пониманія въ обще-европейскомъ смыслѣ и что уже въ его время являются первые всходы новой русской школы живописи. Дѣйствительно, Петръ съ 10-хъ годовъ XVIII в., когда существеннѣйшее въ государственномъ устроеніи имъ было уже сдѣлано, сталъ вмѣсто прежнихъ своихъ блокгаузовъ строить дворцы на нѣмецкій ладъ, украшать ихъ плафонами, стѣнной живописью, картинами; самъ онъ не дичился больше художниковъ, позволялъ имъ списывать свою „персону" и, такимъ образомъ, способствовалъ тому, что и у насъ укоренился обычай оставлять потомкамъ свои изображенія; наконецъ, послалъ нѣсколькихъ молодыхъ людей, проявившихъ кое-какія способности, за-границу для обученія живописнымъ и другимъ мастерствамъ, и даже приблизилъ одного изъ нихъ къ себѣ, по возвращеніи его въ Россію, назначивъ его гофмалеромъ; вѣроятно также, онъ привелъ бы въ исполненіе свое намѣреніе, вѣрнѣе—проектъ перваго ревнителя художествъ Аврамова, основать Академію Художествъ, если бы смерть не прервала его плановъ.

Но спрашивается: означаютъ-ли всѣ эти факты, что Петръ любилъ и понималъ искусство такъ, какъ въ то время понимали его въ Европѣ, и является-ли, въ самомъ дѣлѣ, онъ первымъ сѣятелемъ самостоятельной русской школы? Вѣрнѣе, что нѣтъ.

Отъ Петра ускользнуло то, что въ данное время являлось въ Европѣ истиннымъ, живымъ искусствомъ. Если мы взглянемъ на художественныя школы въ Европѣ въ началѣ XVIII в., то увидимъ странную картину какого-то душевнаго безплодія и унынія. Въ Англіи и Фландріи уже умерли послѣдніе преемники ванъ-Дейковъ и Теніеровъ, на мѣстѣ ихъ укрѣпилось, подъ покровительствомъ чужеземныхъ государей, самое тупоумное и ходульное подражаніе болонцамъ; въ Голландіи доживала кое-какъ голландская школа, лишь слабо, робко, съ какимъ-то ненужнымъ педантизмомъ повторявшая завѣты стариковъ, и то не лучшихъ, тѣснимая сама новѣйшимъ классическимъ движеніемъ, которое было порождено злополучнымъ ванъ-деръ-Верфомъ; въ Испаніи—совершенная пустыня; въ Италіи—бездушные ловкачи, удивительное мастерство и полное отсутствіе искусства; въ Германіи—слабыя и смѣшныя потуги угнаться за версальской помпой, или жиденькое подражаніе голландцамъ. Въ одной лишь Франціи, послѣ того, что толпа Лебрёновскихъ птенцовъ вконецъ уморила французское общество тоской своихъ драпировочныхъ, жестикулирующихъ и пестрыхъ картинъ, снова ожили и выглянули на свѣтъ Божій полузамерзшія Музы, стыдливо переодѣтыя въ маскарадный нарядъ, и пошли робко, почти пугливо, слѣдомъ за своимъ очаровательнымъ запѣваломъ—Ватто.

Этого-то явленія Петръ и [illegible] замѣтилъ; но если бы замѣтилъ, то врядъ-ли былъ бы способенъ оцѣнить его [illegible]къ слѣдуетъ, а попробуй онъ перенести что-ли[illegible]добное къ себѣ, навѣрное ничего хорошаго изъ этого бы не вышло. То, ч[illegible]акъ чудно пришлось по вкусу утонченнымъ, усталымъ французамъ, съ яко[illegible] дѣтской безпечностью сбросившимъ желѣзныя фижмы и выбѣжавшимъ въ широкихъ и мягкихъ халатахъ изъ прямолинейныхъ, граненыхъ садовъ на нѣжную травку, подъ тѣнь шуршащихъ рощицъ, то милое, но чуточку старческое ребячество — не могло прійтись по вкусу полуазіатамъ, мечтавшимъ о грубыхъ наслажденіяхъ, о выпивкѣ, о блескѣ, а вовсе не о такихъ „невинныхъ" удовольствіяхъ. Только-что съ громаднымъ трудомъ ихъ выдрес-

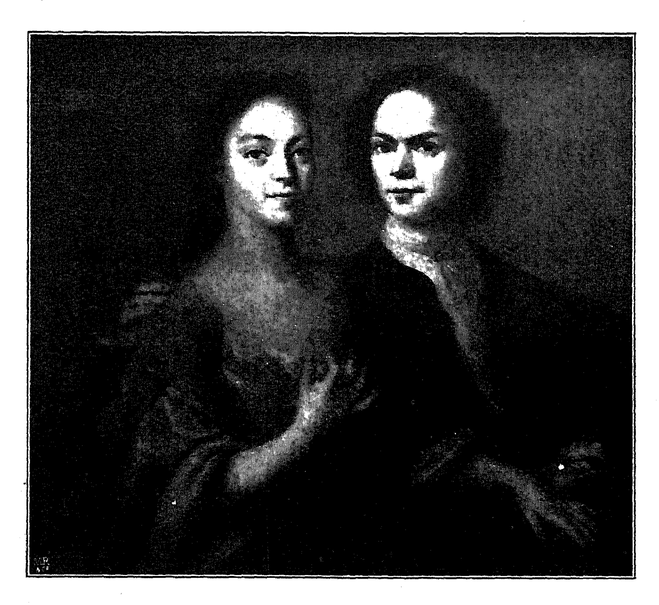
сировали строить огромныя палаты, ѣздить восьмеркой цугомъ въ каретахъ, носить тяжелые парики, узкіе башмаки и неудобные кафтаны, только-что они увѣровали, что въ этомъ-то и заключается прелесть европейской культуры, а тутъ вдругъ имъ объявили бы, что все это старо и что можно пойти запросто погулять въ лѣсъ, въ халатѣ, и полежать на лужайкѣ. Они бы не повѣрили: Ватто для нихъ ничего не означалъ. Вся русская жизнь до Екатерины II и во многихъ отношеніяхъ и послѣ нея представляетъ намъ испуганное желаніе угодить европейскимъ требованіямъ, не ударить лицомъ въ грязь передъ иностранцами. Всѣ, самыя даже блестящія фантазіи царей и царедворцевъ не подымались выше грубо понятаго приличія, желанія пустить пыль въ глаза, перещеголять роскошью любой дворъ. Никто, разумѣется, не понималъ, ослѣпленный за-границей мишурой оффиціальнаго блеска, что тамъ, въ этомъ недосягаемомъ Парижѣ, c'est très reçu—ходить такими растегнутыми и развязными, какъ имъ самимъ отъ души хотѣлось.



И. Никитинъ. Портретъ неизвѣстнаго гетмана.

Если бы Петръ дожилъ до того, чтобъ познакомиться въ Голландіи съ Троостомъ или въ Англіи съ Гогартомъ, то, навѣрное, его практическій, богатый жизненной мудростью умъ оцѣнилъ бы эти *полезныя* явленія, онъ, можетъ быть, постарался бы ввести нѣчто подобное въ русскую жизнь, и у насъ сотней лѣтъ раньше явился бы Ѳедотовъ. Но Петръ не дожилъ, а, разумѣется, чопорной Аннѣ и элегантной Елисаветѣ не могли понравиться какія-то простонародныя сценки, начиненныя нравственной проповѣдью или самымъ грубымъ, мужицкимъ юморомъ.

Впрочемъ, о русскомъ искусствѣ Петровскаго времени невозможно ничего сказать кромѣ такихъ общихъ соображеній, такъ какъ тѣ свѣдѣнія, которыя имѣются у насъ о первыхъ русскихъ художникахъ, до крайности безсодержательны и сбивчивы, достовѣрныхъ же произведеній ихъ почти-что нѣтъ. Можно только для куріоза отмѣтить, что судьба, сыгравшая вообще черезчуръ жестокую роль во всемъ послѣдующемъ русскомъ художествѣ, уже и къ первымъ этимъ мастерамъ отнеслась очень сурово. Обоихъ пенсіонеровъ Петра постигла грустная участь: Матвѣевъ умеръ, не доживъ до сорокалѣтняго возраста, Никитинъ въ лучшую пору своей жизни былъ (при Аннѣ) засаженъ въ тюрьму, впослѣдствіи битъ кнутомъ и сосланъ. Если портретъ неизвѣстнаго гетмана и портретъ Петра I на смертномъ одрѣ (приписываемый также Дангауеру), въ музеѣ Академіи, дѣйствительно кисти Никитина, то можно только крайне пожалѣть о такой печальной участи его, потому что онъ не уступаетъ въ мастерствѣ ихъ живописи, сочномъ и густомъ колоритѣ западнымъ



А. Матвѣевъ. Портретъ художника и его жены.

современнымъ живописцамъ; но приписываніе ему этихъ портретовъ ничѣмъ достовѣрнымъ не подтверждено. Портретъ Матвѣева съ женой — несомнѣнно работы этого художника (онъ завѣщанъ въ Академію Художествъ его сыномъ)—свидѣтельствуетъ о живомъ его отношеніи къ дѣлу; это—характерная вещь, врѣзывающаяся въ память, слабо нарисованная, но недурная по зеленоватому колориту. Однако этого портрета мало для того, чтобъ судить о талантѣ и значеніи Матвѣева, картины же его въ Строгановской коллекціи и въ Музеѣ Александра III не подымаются выше самой заурядной академической рутины.

Намъ извѣстно еще нѣсколько именъ русскихъ художниковъ послѣдующаго времени: Аргуновъ, Антроповъ, Адольскій, но изъ нихъ никто, вплоть до Рокотова, не является для насъ яснымъ; почти все, что приписывается имъ, на самомъ дѣлѣ едва-ли ихъ работы, а что достовѣрно ихъ, то невысокаго достоинства. Аргуновъ былъ зараженъ нѣмецкой манерой живописи, писалъ въ бѣлесоватыхъ тонахъ, съ металлическимъ глянцемъ, гладко и сухо, но портреты его не лишены исторической прелести. Достовѣрные портреты Антропова въ Синодѣ и его образа (совершенно испорченные) въ Андреевскомъ соборѣ въ Кіевѣ указываютъ на то, что онъ дѣйствительно могъ выучить перваго нашего большого мастера Левицкаго пріемамъ, какъ справляться съ тканями, мебелью и отчасти даже лицомъ, но въ то-же время эти вещи обнаруживаютъ чисто россійскую наклонность къ чернотѣ, къ желтому, оливковому тону, вполнѣ объяснимую въ художникѣ, обучавшемся у иконописнаго мастера. Преемственность старой иконописной школы, такимъ образомъ, нашла себѣ выраженіе въ его творчествѣ (а черезъ него и во всемъ послѣдующемъ развитіи русской живописи) далеко не въ благополучномъ отношеніи. Кое-что отъ этой преемственности замѣчается даже у Левицкаго, а пагубное вліяніе ея на нашихъ столбовъ Академіи: Лосенко, Угрюмова, Шебуева, было тѣмъ болѣе могущественно, что они мало изучали свѣтлую природу, будучи слишкомъ заняты подражаніемъ чернявымъ Болонцамъ и Римлянамъ.

Роль этихъ первыхъ начинателей, извѣстныхъ и неизвѣстныхъ поименно, вѣроятно, сводилась къ тому, чтобъ кое-какъ, въ скромной степени, помогать иностранцамъ (также не очень значительнымъ, преимущественно театральнымъ декораторамъ, бравшимся за всякую всячину) исполнять заказы по расписыванію стѣнъ дворцовъ, по изготовленію девизовъ и транспарантовъ для иллюминацій и тріумфальныхъ арокъ, по производству сотнями царскихъ изображеній, а въ лучшихъ случаяхъ имъ удавалось писать портреты съ вельможъ и богатыхъ купцовъ, которые къ художникамъ относились не лучше, а скорѣе въ сто разъ хуже, нежели къ поэтамъ.

Левицкій: Портретъ кн. Хованской и Хрущевой.

Отъ живописи этого времени осталось въ церквахъ много иконъ, но большинство изъ нихъ сплошь покрыты драгоцѣнными ризами, а о другихъ судить весьма трудно, вслѣдствіе варварскаго обычая подновлять живопись сплошной перепиской поверхъ старой. Впрочемъ, то, что лучше сохранилось (напримѣръ, въ церкви Зимняго Дворца — работы Бѣльскихъ, въ Никольскомъ соборѣ, въ Петербургѣ,—неизвѣстнаго автора), мало представляетъ утѣшительнаго. Разумѣется, всѣ эти святые, чуть-ли не пудренные, расфранченные, кокетливые ангелы очень подходятъ къ общему впечатлѣнію отъ всего зданія, къ игривымъ изгибамъ золоченыхъ иконостасовъ, ко всему трескучему и феэричному блеску вокругъ, и было бы ужасно, если бы какіе-нибудь вандалы захотѣли всю эту очаровательную сказочность замѣнить вопіющей тоской, согласно академическому рецепту, вродѣ того, что вышло изъ-подъ кисти В. П. Верещагина на стѣнахъ Кіево-печерской лавры. Однако все же нужно сознаться, что религіозному настроенію эта феэрія не отвѣчаетъ даже самымъ отдаленнымъ образомъ, совершенно впрочемъ такъ-же, какъ не отвѣчаютъ ему и тѣ украшенныя ею бальныя залы, которыя построены волшебникомъ Растрелли.

Не много точныхъ свѣдѣній сохранилось и о Рокотовѣ, но художественная оцѣнка его, по имѣющимся достовѣрнымъ произведеніямъ, болѣе возможна. Рокотовъ открываетъ собою рядъ отличныхъ русскихъ портретистовъ XVIII в. и начала XIX, которыми мы вправѣ гордиться. Ученикъ Ротари, онъ послушно шелъ за своимъ учителемъ, очень добросовѣстно, очень точно, почти сухо изображая одинаково безстрастно лица и костюмы своихъ моделей.

Ротари оставилъ кромѣ подобныхъ портретовъ безчисленное количество минодирующихъ головокъ, идеальныхъ пастушковъ, пейзановъ всякихъ странъ, часть которыхъ безъ мѣры украшаетъ „Кабинетъ Модъ и Грацій" въ Большомъ Петергофскомъ Дворцѣ. Въ этихъ головкахъ онъ типичный представитель своего времени, холоднаго, бездушнаго, съ наклонностью къ слащавой и плосковатой чувственности, времени, равно далеко отстоящаго какъ отъ великолѣпной вакханаліи эпохи Регентства, такъ и отъ позднѣйшаго нравственнаго просвѣтленія на почвѣ сентиментализма. Мы не знаемъ навѣрное, пошелъ-ли Рокотовъ и тутъ по стопамъ своего учителя, но существуетъ указаніе, весьма для насъ цѣнное, что очень многое изъ тѣхъ безчисленныхъ произведеній, которыя приписываются знаменитому итальянскому художнику, — въ сущности произведенія полузабытаго русскаго мастера.

Во всякомъ случаѣ, то, что съ полной достовѣрностью можно приписать Рокотову, рисуетъ его намъ, какъ превосходнаго портретиста, но притомъ портретиста скорѣе среднихъ, ординарныхъ людей. Ни въ одномъ портретѣ ему не удалось выразить что-либо болѣе высокаго порядка, и всѣ его кавалеры и дамы списаны съ точностью и безличностью фотографическаго аппарата.

Особенно знаменитъ его профильный портретъ Екатерины, въ Гатчинскомъ Дворцѣ, по увѣренію современниковъ—наиболѣе схожій, и дѣйствительно вещь эта превосходно исполнена. Чудесный рисунокъ и живопись въ драпировкѣ и тѣлѣ доказываютъ, что Рокотовъ не только былъ равенъ по совершенству техники своему учителю, но всматривался съ большимъ вниманіемъ и успѣхомъ въ волшебное мастерство превосходнаго итальянскаго живописца Торелли, переселившагося въ концѣ 50-хъ годовъ въ Россію и оказавшаго также и на живопись Левицкаго большое вліяніе. Однако этотъ портретъ не даетъ никакой разгадки личности Екатерины и остается далеко позади величественнаго коронаціоннаго ея портрета того-же Торелли, гдѣ она такъ значительна, почти страшна, или даже помпёзной, льстивой и манерной Фелицы Левицкаго.

Какъ въ этомъ произведеніи, такъ и во всѣхъ другихъ своихъ вещахъ

(портретахъ Петра III, Куракиныхъ, Павла Петровича) Рокотовъ является вполнѣ добропорядочнымъ родоначальникомъ такъ-называемой истинно-русской школы живописи. Онъ уже носитъ какъ бы ливрею того самаго, здороваго реализма, который впослѣдствіи, и еще очень недавно, считался за главную, неотъемлемую и похвальную принадлежность русскихъ картинъ, но ни единая тайна русскаго духа ему не была извѣстна.

Во всякомъ случаѣ, весьма знаменателенъ тотъ фактъ, что Рокотовъ вообще могъ тогда въ Россіи дойти до такого техническаго совершенства и, что удивительно, имѣть родъ славы въ обществѣ и поддержку, настолько сильную, чтобы быть допущеннымъ до писанія портрета государыни. Видно, кое-что во взглядахъ, въ культурѣ общества перемѣнилось, *) еще болѣе перемѣнилось кое-что и въ художественномъ образованіи русскихъ мастеровъ (внѣ всякой академіи), вѣроятно, благодаря великому наплыву при Елисаветѣ хорошихъ иностранныхъ мастеровъ, въ родѣ Гроота, Ротари, Торелли, Токе, Эриксена и другихъ.

III.

Безъ указанныхъ выше фактовъ, т. е. безъ нѣкотораго подъема въ русскомъ обществѣ интереса къ искусству и, съ другой стороны, безъ соотвѣтствующаго подъема уровня самого искусства, трудно себѣ объяснить появленіе въ то время такого изумительнаго художника, какъ нашъ славный Левицкій.

Однако на-ряду съ этимъ нѣчто въ жизни самого Левицкаго способствовало развитію его таланта,—такъ, происхожденіе его изъ мѣстности и среды безконечно болѣе культурной, нежели тогдашній Петербургъ и даже высшіе слои петербургскаго общества. Левицкій былъ родомъ изъ Малороссіи и сынъ весьма образованнаго священника, большого любителя искусствъ, не безъ нѣкотораго успѣха занимавшагося живописью и гравированіемъ. Съ раннихъ лѣтъ онъ росъ среди той полузападной цивилизаціи, которая проникла еще во времена польскаго владычества въ Кіевъ и тамъ пустила крѣпкіе корни. Воспитывался онъ въ Кіевской Духовной Академіи, этой русской Сорбоннѣ, которая блестяще разцвѣла въ борьбѣ съ католичествомъ, такъ остроумно пользуясь при этомъ опаснѣйшими орудіями противниковъ: наукой и образованностью. Кіевъ былъ призванъ служить оплотомъ православія и русскаго народнаго духа, и въ борьбѣ за нихъ, хотя и заразившись многимъ чужимъ, поднялся на такую высоту цивилизаціи, до которой далеко было Москвѣ и Петербургу, несмотря на весь ихъ внѣшній блескъ и скрытыя внутреннія силы. Образованіе, а также дворянское происхожденіе Левицкаго впослѣдствіи открыли ему свободный доступъ въ высшее общество, что дало ему возможность лучше понимать его и потому вѣрнѣе отражать въ своихъ произведеніяхъ. Получивъ первыя свѣдѣнія въ живописи отъ отца, онъ попалъ, еще юношей, въ ученики къ Антропову, пріѣхавшему въ Кіевъ для расписыванія Андреевскаго собора, и этотъ художникъ нашелъ въ немъ настолько выдающіяся способности къ живописи, что не задумался взять его, по окончаніи работъ, въ Петербургъ. Антроповъ былъ незначительный художникъ, но интересный человѣкъ, съ необычными для

*) И это лучше всего видно изъ того, что Шувалову удалось въ 1757 г. осуществить свой проектъ основанія въ Петербургѣ Академіи Художествъ.

Левицкій. Портретъ А. Кокоринова.

того времени взглядами, вѣроятно вызванными чисто инстинктивными ощущеніями. Онъ сразу возненавидѣлъ основанную тогда Академію Художествъ и наотрѣзъ воспротивился отдать своего ученика въ это заведеніе. Мы должны болѣе всего быть благодарны этому обстоятельству, что имѣемъ драгоцѣннаго нашего Левицкаго, такъ какъ иначе, весьма вѣроятно, въ Академіи изъ него вышло бы то-же, что изъ несчастнаго, вовсе не бездарнаго, Лосенки, т. е. бездушнѣйшій, ординарный академикъ.

Впрочемъ, быстро развившись въ мастерской Антропова, Левицкій вскорѣ всталъ на ноги, началъ вести самостоятельную жизнь и тогда поспѣшилъ дополнить недостающія ему техническія свѣдѣнія, пользуясь приватными уроками у Лагрене́ и ученаго перспективиста Валеріяни. Вслѣдствіе знакомства съ живописью еще въ раннемъ дѣтствѣ, охранительнаго попеченія Антропова и дѣльныхъ, чисто практическихъ совѣтовъ отличныхъ иностранныхъ техниковъ талантъ Левицкаго развился такъ свободно, въ томъ самомъ направленіи, которое ему было наиболѣе свойственно, до изумительной высоты.

Великъ уже скачокъ между туповатой и ремесленной живописью Антроповыхъ и Аргуновыхъ и гибкой и умѣлой работой Рокотова, между почти-что иконописной, черной манерой первыхъ и совершенно итальянскимъ владѣніемъ красками второго, вѣроятно, и между положеніемъ первыхъ, затертыхъ въ толпѣ иностранцевъ и этого придворнаго живописца, къ которому былъ такой наплывъ заказовъ, что онъ былъ принужденъ, по примѣру ванъ-Дейка, съ натуры лишь набрасывать лицо, оканчивая остальное на-память или съ манекеновъ. Но еще больше скачокъ отъ сухого и холоднаго Рокотова къ одному изъ самыхъ превосходныхъ живописцевъ всего XVIII в.—къ Левицкому.

Если мы изучимъ всѣ музеи и дворцы Европы, пересмотримъ все, что было сдѣлано за вторую половину XVIII столѣтія, и затѣмъ взглянемъ на произведенія Левицкаго, то принуждены будемъ сознаться, что въ нихъ лучшимъ, вѣрнѣйшимъ образомъ отразилось это слегка усталое, помѣшанное на утонченности и въ то-же время жаждущее простоты время. Если сопоставить его портреты съ любымъ произведеніемъ Віена, Рослена, госпожи Лебрёнъ, даже съ произведеніями англичанъ, то насъ сразу поразитъ одно чрезвычайно значительное обстоятельство: равныя тѣмъ по техническимъ достоинствамъ, они

отличаются еще какой-то особенной серьезностью, вѣскостью, добросовѣстной и внимательной правдивостью.

Совершенно безподобны въ этомъ отношеніи портреты смолянокъ въ Большомъ Петергофскомъ Дворцѣ и среди нихъ сцена изъ какой-то, вѣроятно, приторнѣйшей пасторали, гдѣ ученицы Хованская и Хрущова изображены въ видѣ Lise et Colin. Это истинный XVIII в. во всемъ его жеманствѣ и кокетливой простотѣ, и, положительно, этотъ портретъ способенъ произвести такое-же сильное, неизгладимое впечатлѣніе, какъ прогулка по Тріанону или Павловску. Очаровательная ложь, очаровательная по совершенству и выдержанности своей системы, а можетъ быть и по отчаянной жаждѣ правды, природы, которая, дѣйствительно, лежала въ основаніи всего этого ломанья и коегдѣ проглядывала! Въ Шёнбруннѣ, въ Тріанонѣ и въ Гатчинѣ встрѣчаешь не мало картинъ-портретовъ съ аналогичными сюжетами: какіе-то дѣтскіе спектакли, среди театральныхъ садовъ, вельможи и дамы, не то въ маскарадныхъ не то въ церемонныхъ нарядахъ, пасторали, турниры, карусели, въ которыхъ участвуютъ эрцгерцоги, графы и князья. Обыкновенно эти портреты, исполненные неизвѣстными художниками, полуремесленниками, производятъ очень сильное впечатлѣніе, не смотря на все убожество ихъ техники, по той непосредственности, которая сквозитъ изъ нихъ, по необычайно вѣрному отраженію вкусовъ и самыхъ слабостей того времени, чего не встрѣтишь въ хорошихъ вещахъ, „устроенныхъ“ по всѣмъ правиламъ искусства. То-же и въ портретахъ Левицкаго. Они въ высшей степени интересны и занятны, но для любованія ими совсѣмъ не нужно непремѣнно становиться на такую историческую точку зрѣнія; они дѣйствуютъ прямо и просто, сами по себѣ, всѣмъ своимъ высокоаристократическимъ изяществомъ, великолѣпіемъ живописи, красочной прелестью (какой аккордъ, напримѣръ, розоваго съ бѣлымъ платья и сѣраго кафтана travesti въ вышеупомянутомъ портретѣ!), а та нотка исторической пикантности, не такъ уже невольно вложенная Левицкимъ въ эти вещи, какъ тѣми наивными ремесленниками-художниками, лишь обостряетъ очарованіе, очень тонко проглядывая въ лукавыхъ и простодушныхъ улыбочкахъ, въ остроумномъ пользованіи костюмомъ, въ ужимкахъ, позахъ, поворотахъ. Отъ пальчика до башмачка—все исполнено жеманной граціи, какого-то яда съ еле-замѣтной, тончайшей и умѣстной подчеркнутостью, вполнѣ понятной въ здоровомъ и веселомъ малороссѣ, порядочно-таки издѣвавшемся въ душѣ надъ всей этой комедіей, но способномъ въ то-же время оцѣнить художественную ея прелесть.

Среди современныхъ Левицкому иностранныхъ живописцевъ Антонъ Графъ и Генсборо только и могутъ поспорить съ нимъ, и если Графъ не переспоритъ, то Генсборо уже навѣрное возьметъ верхъ, такъ какъ въ немъ все есть, что и у Левицкаго, плюсъ явная и несомнѣнная сознательность, постоянное превосходство художника надъ моделью, взглядъ на натуру сверху внизъ, не въ силу какой-либо ходячей эстетики, но прямо по геніальной природѣ, тогда какъ въ Левицкомъ взглядъ хоть и не робкій, не подобострастный, какъ у Рокотова, слегка даже насмѣшливый, но и не съ высоты превосходства художника надъ своимъ предметомъ, а „дружественный“, простодушно хитроватый. Въ Левицкомъ отразился современный ему стиль, но не стиль вообще: онъ стоялъ вполнѣ на высотѣ своего времени и общества, но не выше его, и нигдѣ не видно, чтобы онъ подозрѣвалъ о возможности такихъ высотъ. Генсборо сознательно, съ явнымъ оттѣнкомъ грусти, почти гнетущей тоски передалъ свое болѣзненное время во всей его болѣзненности; Левицкій многое, почти все это передалъ съ нѣкоторой инстинктивной ироніей,

Левицкій. Портретъ Н. С. Борщовой.

Боровиковскій. Графиня Кутайсова (?).

не имѣя собственно душевнаго отношенія къ изображаемому. Достоинство Левицкаго—объективность по отношенію къ предмету, какъ показатель отсутствія манерности,—въ то-же время, въ высшемъ смыслѣ, и недостатокъ его, такъ какъ почти граничитъ съ поверхностностью, съ безучастностью. Онъ былъ простодушнымъ, съ легкимъ оттѣнкомъ безвредной хитрости, человѣкомъ, но не былъ глубокимъ человѣкомъ; изображая Дидро́, онъ постарался подчеркнуть въ немъ „брехуна", но его мало занималъ громадный умъ философа.

Къ сожалѣнію, нельзя здѣсь не отмѣтить очень печальнаго факта, возникшаго, вѣроятно, по милости художественнаго недомыслія въ обществѣ и неопредѣленности взглядовъ на свое дѣло самого художника. Въ началѣ 90-хъ годовъ пріѣхалъ въ Россію вѣнскій итальянецъ Лампи, славившійся мягкостью своей кисти и палевымъ колоритомъ своихъ портретовъ, очень пришедшимися по вкусу напудреннымъ и нѣжнымъ господамъ конца XVIII вѣка; въ Петербургѣ онъ имѣлъ колоссальный успѣхъ и переписалъ рѣшительно весь Екатерининскій дворъ шаблонно, лощено, но не безъ свободнаго совершенства. Левицкій, по высотѣ дарованія и даже въ чисто техническомъ отношеніи стоявшій гораздо выше его, тѣмъ не менѣе поддался модѣ, заразился его лощеностью и блѣднымъ, холоднымъ колоритомъ, и позднѣйшіе его портреты если по затѣѣ и рисунку не уступаютъ прежнимъ, то изъ-за своей скучной красочной гаммы остаются далеко позади нихъ.

Боровиковскій, подобно Левицкому, происходилъ изъ дворянской семьи, родился и жилъ въ Малороссіи и получилъ порядочное образованіе. Хотя съ раннихъ лѣтъ онъ и выказывалъ большую склонность къ живописи, но, вѣроятно, согласно предразсудкамъ своего общества, не рѣшался посвятить себя искусству, а поступилъ въ войско, гдѣ и дослужился до чина поручика. Во время путешествія Екатерины на югъ Россіи Миргородское дворянство поднесло двѣ его аллегорическія, совершенно въ надутомъ стилѣ того времени, картины императрицѣ и ей удалось убѣдить его бросить военную службу и вполнѣ отдаться живописи. Въ Петербургѣ онъ, къ счастью, не попалъ въ Академію, гдѣ его выучили бы безъ конца повторять тѣ-же надутыя аллегоріи,—должно быть, вслѣдствіе того, что онъ былъ уже слишкомъ великовозрастенъ; впрочемъ, его спасло отъ академическаго рабства и всеобщее тогда увлеченіе только-что пріѣхавшимъ Лампи, что побудило и Боровиковскаго заняться на первыхъ порахъ исключительно портретною живописью. Къ Лампи-то онъ и поступилъ въ ученики, но недолго у него пробылъ, такъ что могъ еще застать Левицкаго работающимъ въ первой своей манерѣ и подъ этимъ драгоцѣннымъ руководствомъ выработать въ себѣ свободно и въ полной свѣжести свой талантъ.

Боровиковскій. Портретъ М. И. Лопухиной.

Много есть общаго между этими двумя нашими первоклассными художниками, но въ сущности и глубочайшая разница. Вся прелесть Левицкаго хорошей эпохи — въ отсутствіи предвзятой манеры. Не заразившись еще отъ Лампи, онъ щеголялъ тѣмъ, что для каждой картины, сообразно съ характеромъ предмета, мѣнялъ и самую свою живопись, и гамму красокъ. Оттого такъ непохожи другъ на друга лучшіе его портреты: Сезамова и Кокоринова, смолянокъ и пѣвицы Давіи, отца его и Саши Ланского. Боровиковскій, напротивъ того, создавъ разъ на-всегда свою манеру, отъ нея ужъ никогда не отклонялся.

Весьма сомнительно, чтобъ портреты Боровиковскаго были очень похожи: они всѣ слишкомъ похожи между собой, чтобъ походить на тѣхъ, кого они должны изображать. Всѣ эти господа, дамы, дѣвицы, дѣти имѣютъ что-то общее, фамильное: тѣ-же мѣшковатые глаза, острый взоръ, у всѣхъ—и даже у самыхъ очаровательныхъ красавицъ—слегка одутловатое лицо, болѣзненная блѣдность кожи съ голубыми тѣнями, точно онѣ не спали нѣсколько ночей, у всѣхъ— тотъ-же мясистый ротъ и тяжелая нижняя челюсть, то-же полу-томное, полухитрое выраженіе, почти тотъ-же костюмъ.

Лишь изрѣдка Боровиковскій отказывался отъ этихъ шаблоновъ, имъ самимъ выработанныхъ, и болѣе внимательно вглядывался въ натуру. Тогда ему удавалось создавать вещи, которыя, положительно, должны быть отнесены къ лучшимъ вообще въ исторіи искусства портретамъ. Таковъ изумительный портретъ неизвѣстной придворной дамы, въ собраніи Цвѣткова, довольно перезрѣлой особы въ прическѣ à l'antique, въ платьѣ александровскаго времени, изъ серебрянаго глазета, съ чрезвычайнымъ оголеніемъ великолѣпной груди и красивыхъ еще рукъ; восточное, смуглое лицо ея дышетъ страстью и она съ какимъ - то важнымъ и смѣлымъ вызовомъ, полуулыбаясь, устремила свой взоръ въ сторону. Таковъ еще портретъ (въ Румянцевскомъ музеѣ) тоже какого-то полувосточнаго господина въ зеленомъ мундирѣ, у котораго такая коварная улыбка въ хитрыхъ, темныхъ и глубокихъ глазахъ и на толстыхъ губахъ. Трудно также найти что-либо трогательнѣе той очаровательной блѣдненькой и болѣзненной дѣвочки (въ томъ-же музеѣ), которая своими тоненькими ручками обхватила какъ будто въ испугѣ, съ чѣмъ-то страдальческимъ во взорѣ, свою жирную и гордую мамашу.

Боровиковскій. Портретъ графа Васильева.

Такія исключенія, правда, рѣдки, но зато у Боровиковскаго, въ сущности, нѣтъ ни одного плохого въ чисто живописномъ смыслѣ портрета (за исключеніемъ самыхъ позднихъ). Его рутина была чудная рутина и любое его произведеніе способно доставлять громадное наслажденіе прелестной, имъ изобрѣтенной гаммой сѣро-зеленыхъ, бѣлыхъ, тускло-желтыхъ красокъ, среди которыхъ онъ съ такимъ неподражаемымъ вкусомъ умѣлъ положить грязно-желтый тонъ турецкой шали или нѣжно-голубой шелковаго пояса.

Лучше всякаго англичанина разрѣшалъ онъ самыя замысловатыя, самыя невозможныя задачи сопоставленія красокъ. Шутя выпутывался онъ изъ такой красочной какофоніи, какою, вѣроятно, являлись въ натурѣ красный мундиръ и черезъ него голубая лента (на портретѣ графа Васильева): для этого ему достаточно было подчеркнуть серебряный блескъ орденовъ, отвлекающій глазъ отъ монотоннаго краснаго сукна, въ фонѣ дать дополнительные зеленые — и какъ разъ въ нужныхъ оттѣнкахъ—цвѣта, чтобы убійственная для всякаго другого тема дала ему случай сдѣлать превосходную, именно по краскамъ, вещь.

Самая живопись Боровиковскаго, его кисть, его система накладывать краски, если и не обладали той неуловимой тонкостью и эмалеватостью, которыми въ лучшій свой періодъ отличался Левицкій, все же были сами по себѣ великолѣпны; гдѣ нужно, онъ втиралъ краску,—и тамъ невозможно уловить его работу, мѣстами щеголялъ размашистымъ и гибкимъ письмомъ, а то сдерживалъ себя, со вниманіемъ оттѣнялъ нѣжные отливы матеріи, съ фокуснической ловкостью отчеканивалъ (напримѣръ, въ звѣздахъ, брилліантахъ) каждый мазокъ.

Если сравнивать живопись Боровиковскаго съ современной ему иностранной, то можно найти лишь у англичанъ что-либо равное ей по прелести; мало того: придется отдать предпочтеніе русскому мастеру, что касается чисто техническаго совершенства, передъ такими художниками, какъ Рессель и даже Генсборо. Но онъ, подобно Левицкому, уступалъ послѣднему именно въ разгадкѣ, въ одухотвореніи изображенныхъ лицъ или всей своей эпохи. Въ этомъ отношеніи Боровиковскій уступалъ и Левицкому. У того хоть и рѣдко, но сквозитъ отношеніе его къ тѣмъ, кого онъ изображаетъ, а когда это не сквозитъ, то, по

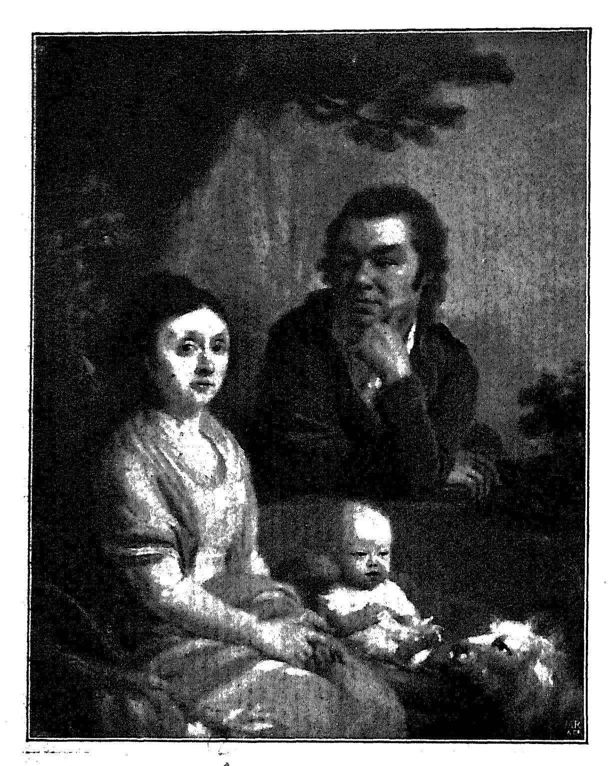
крайней мѣрѣ, отражается, какъ въ хорошемъ зеркалѣ, то душевное, что явно отпечатлѣлось на лицахъ тѣхъ, кого онъ писалъ; Боровиковскій же пренебрегалъ внимательнымъ изученіемъ и этой поверхности, а накладывалъ на все самимъ имъ изготовленную маску. Вся масса его портретовъ представляется какой-то семьей сладострастниковъ и сладострастницъ, обжоръ, лѣнивцевъ, что, правда, до нѣкоторой степени, но съ очень грубымъ и плоскимъ пониманіемъ, рисуетъ его эпоху.

Боровиковскій. Портретъ Павла I.

Боровиковскій очень цѣнится любителями какъ религіозный живописецъ, и, быть можетъ, его хлыстовскіе образа представляютъ кое-какой мистическій интересъ, но это весьма сомнительно, если судить о нихъ по тѣмъ ординарнымъ и слащавымъ иконамъ, которыми гордятся нѣкоторые наши соборы.

Вокругъ Левицкаго, Рокотова и Боровиковскаго группировалась цѣлая школа портретистовъ, но о ней мы почти ничего не знаемъ и лишь кое-кто извѣстенъ по имени и по двумъ-тремъ произведеніямъ. Однако во многихъ домахъ встрѣчаешь хорошіе портреты того времени, которые нельзя приписать ни одному изъ этихъ трехъ мастеровъ и которые все-же носятъ несомнѣнные слѣды ихъ вліянія.

Изъ извѣстныхъ по имени и по произведеніямъ слѣдуетъ отмѣтить Лосенко, Дрожжина, Шебанова, Щукина, Титова, Ивана Аргунова, Саблукова, Михаила Бѣльскаго, Яненко, и миніатюристовъ Евреинова и Головачевскаго. Щукинъ, ученикъ Левицкаго, по тѣмъ крайне немногочисленнымъ произведеніямъ, которыя достовѣрно его работы, представляется стоящимъ совершенно въ сторонѣ. Это былъ живописецъ, для котораго краски значили все. Разумѣется, и Левицкій, и Боровиковскій, позднѣе Венеціановъ, были также колористами, ихъ глазъ ловилъ нѣжнѣйшіе оттѣнки, они тоже любили извѣстныя сочетанія и умѣли заставить другихъ полюбить ихъ въ своихъ вещахъ; но все же для нихъ главнымъ были люди, предметы, которые они писали, а не общее красочное пятно. У Щукина, наоборотъ, рисунокъ небрежный, сходство, вѣроятно, самое суммарное, даже живопись, мазокъ менѣе отчетливый и красивый, нежели у тѣхъ мастеровъ, зато каждая его картина очаровательна по красочному эффекту, и притомъ эффекту совсѣмъ не въ общемъ характерѣ того времени,—не бѣлесоватому, сѣро-зеленому но, напротивъ того, желтоватому, огненному, напоминающему старинныхъ мастеровъ или Рейнольдса, котораго онъ могъ видѣть во время своего путешествія за границу. Чего-либо подобнаго этому—если не считать двухъ работъ рано скончавшагося В. Соколова—въ исторической живописи, рабски глядѣвшей на строгую указку Академіи, не проявлялось. Въ портретахъ Щукина сказалась



Боровиковскій. Семейный портретъ.

несомнѣнная наклонность къ „фламандскому“, какъ въ рыхлой манерѣ писать, такъ и въ горячихъ, „вкусныхъ“, какъ бы подпеченныхъ краскахъ. Вѣроятно, это былъ человѣкъ крайне неровный и невыдержанный, натура, безмѣрно увлекающаяся, и вѣроятно благодаря этому онъ былъ способенъ писать рядомъ съ такими шедёврами, какъ портретъ Павла I, такія „*кривыя*“ (но все же красивыя по краскамъ) вещи, какъ свой собственный портретъ.

Извѣстны только два портрета Лосенки (если не считать повтореній ихъ и маленькаго эскизика къ мужскому портрету въ Румянцевскомъ музеѣ), и оба обнаруживаютъ большое сходство съ Ротари и Рокотовымъ: та-же строгость, доведенная до сухости, и такъ сказать поверхностная жизненность, краски безразличны, а живопись порядочная, но скучная.

Немного осталось отъ Дрожжина, ученика Левицкаго, но то, что есть, очень интересно. Таковы портретъ барона Мальтица, въ Академіи Художествъ, очень пріятный по колориту портретъ въ Третьяковской галлереѣ, и, наконецъ, чудесный семейный портретъ, въ Академіи, изображающій Антропова съ женой и сыномъ, грѣшащій въ рисункѣ, но удивительно живой и выразительный. Его темный, съ преобладаніемъ зеленаго, колоритъ и нѣсколько тугое, но сосредоточенное письмо, даже, пожалуй, типы и костюмы, чрезвычайно напоминаютъ ту дивную и загадочную картину въ Третьяковской галлереѣ, подъ которой стоитъ, должно быть, ложная подпись „Лосенко 1757“, и къ которой мы вернемся впослѣдствіи. Не Дрожжинъ-ли авторъ этой въ высшей степени замѣчательной вещи?

Шебановъ былъ крѣпостнымъ человѣкомъ кн. Потемкина, и не этому-ли грустному обстоятельству обязаны мы тѣмъ, что только двѣ вещи его работы дошли до насъ; но этихъ двухъ вещей достаточно, чтобы пожалѣть о другихъ. Его портретъ Екатерины, въ дорожномъ костюмѣ, одинъ изъ самыхъ схожихъ, прекрасно написанъ; еще лучше тонкій, обворожительный портретъ красавца Дмитріева-Мамонова, извѣстный по гравюрѣ Уокера. Достовѣрныя произведенія Титова, Аргунова, М. Бѣльскаго и Яненки рисуютъ ихъ намъ, какъ скромныхъ и вполнѣ порядочныхъ мастеровъ.

Евреиновъ и Головачевскій славились на-ряду съ лучшими иностранными миніатюристами. Какія изъ очаровательныхъ миніатюръ, въ такомъ изобиліи доставшихся отъ XVIII в., можно приписать безъ сомнѣнія первому изъ нихъ—намъ неизвѣстно; единственный портретикъ Головачевскаго, въ Академіи Художествъ, —удиви-

тельно тонкая, нѣжно сработанная вещь, способная одна оправдать его теперь совершенно забытую славу.

Какъ характеризуетъ отношеніе русскаго общества къ родному искусству такая отчаянная скудость свѣдѣній о всѣхъ этихъ мастерахъ! Повидимому, любили портреты, такъ какъ заказывали и берегли ихъ, но любили ихъ только какъ изображенія близкихъ людей; рѣдко кому приходило въ голову, что эти произведенія драгоцѣнны сами по себѣ и что слѣдовало бы хранить память о творцахъ ихъ, наравнѣ съ памятью о другихъ замѣчательныхъ дѣятеляхъ.

О. А. Кипренскій.

Характерно и то, что лучшее изъ сдѣланнаго за все первое столѣтіе существованія русской живописи — *исключительно* портреты. Развитіе даже самыхъ лучшихъ художниковъ препятствовало имъ браться за другое, а отсутствіе серьезнаго вниманія и интереса къ искусству въ обществѣ позволяло послѣднему вполнѣ удовлетворяться пустыми аллегоріями заѣзжихъ иностранцевъ и тѣмъ случайнымъ доморощеннымъ, что давала Академія. Жизнь могла проникнуть въ искусство лишь тамъ, гдѣ къ ней приглядывались прямо по необходимости. Иконы и плафонные олимпы можно было писать изъ головы, при помощи реминисценцій другихъ картинъ, будучи академически выдрессированнымъ, но портретъ иначе не напишешь, какъ глядя на натуру. Существуетъ мнѣніе, что русскіе обладаютъ особеннымъ дарованіемъ къ портрету. Это, конечно, не такъ, но что тогда русскіе художники только въ портретѣ могли учиться у жизни и въ портретахъ выражать что-либо жизненное—это совершенно понятно, когда подумаешь, въ какомъ духовномъ рабствѣ отъ академій, въ какой приниженности передъ всѣмъ обществомъ они находились. Все имъ навязывалось свысока, авторитетно, въ видѣ патентованныхъ за-границей аксіомъ, и не давалось нигдѣ, кромѣ какъ въ портретной живописи, поработать самимъ, уйти въ себя, поискать собственнаго художественнаго руководительства въ себѣ и въ природѣ.

Но созрѣвало уже, хотя и медленно, самосознаніе и среди этихъ забитыхъ существъ; являлись уже какіе-то протестанты-Антроповы; кто-то написалъ ту чудную, искреннюю сценку въ Третьяковской галлереѣ; самъ профессоръ Академіи Угрюмовъ, повидимому, живой человѣкъ, не даромъ поѣздившій по чужимъ краямъ, не гнушался писать портреты (и очень недурные), робко отворялъ отдушину въ препорученной ему тюрьмѣ, допускалъ свободу и собственную инициативу въ молодомъ поколѣніи. Много среди этого молодого поколѣнія было такихъ, какъ Шебуевъ, Егоровъ, Андрей Ивановъ, которымъ дѣла не было до свѣжаго воздуха, и которые не пожелали выйти изъ темныхъ, низкихъ казематовъ, къ которымъ они такъ привыкли, что даже вообразили, что полюбили

[illegible]елся и такой, котораго увлекла его нѣжная и страстная натура, [illegible]ыбѣжалъ изъ смрадной темницы, пожелалъ взглянуть на иное, нежели эстампы съ утвержденныхъ классиковъ, вдохнулъ въ себя крѣпкій ароматъ нарождающагося романтизма, и вмѣсто гипсоваго класса пошелъ въ Эрмитажъ поучиться жизни и красочной прелести у великихъ стариковъ. То былъ Орестъ Кипренскій.

IV.

Дѣйствительно, Кипренскаго можно считать порожденіемъ того прото-романтизма, который въ концѣ царствованія Екатерины, при Павлѣ и въ началѣ царствованія Александра изъ Англіи и Германіи заглянулъ и къ намъ.

Во всей Европѣ одна лишь Франція, почивая на лаврахъ, добытыхъ Вольтеромъ и всей ложно-классической помпой, ничего не желала знать о новомъ и многозначительномъ движеніи, которое возникло какъ-то сразу въ разныхъ мѣстахъ, и, наоборотъ, благодаря увлеченію республиканскими взглядами, тогда болѣе чѣмъ когда-либо въ ней царило исключительное и раболѣпное поклоненіе античному міру.

Совсѣмъ другое представляла Англія. Первый сигналъ новаго теченія былъ поданъ ею задолго до другихъ, и теперь она уже почти вся была охвачена горячимъ пламенемъ романтизма. Не говоря уже о литературѣ, вся англійская школа живописи XVIII в. видѣла міръ въ какой-то необычайной, темной и таинственной окраскѣ. Положимъ, Рейнольдсъ въ своихъ книгахъ явился, по классичности взглядовъ, вторымъ, лишь болѣе оживленнымъ, Менгсомъ, но въ картинахъ его ничего подобнаго не проскользнуло. Принимаясь писать, онъ забывалъ всѣ свои академическія тезы и лишь старался угнаться за страстностью итальянцевъ, глубиной Рембрандта и чувственностью Рубенса,—тремя моментами чисто-романтическаго характера. О другихъ и говорить нечего: они всѣ, съ Генсборо во главѣ, разумѣется, несравненно больше имѣютъ общаго съ тѣми художниками, которые въ первыя три десятилѣтія XIX вѣка сознательно подняли знамя романтизма, нежели съ тѣми своими современниками на материкѣ, которые еще робѣли предъ указкой Винкельмана. Германія вся стояла im Banne der Romantik; „Гёцъ“ и „Разбойники“ сдѣлали свое дѣло, и одновременно съ тѣмъ, какъ у насъ росъ и развивался Кипренскій, тамъ росли и развивались Корнеліусъ и Овербекъ.

Къ намъ вмѣстѣ съ модой на руины, готическія капеллы, Мальтійскій орденъ и франмасонскія таинства перебралась изъ странъ, зараженныхъ романтизмомъ, и мода на все остальное: на повѣсти съ рыцарями и пажами, на романсы и даже въ живописи на что-то болѣе страстное и сумрачное. Русскіе бары любили заказывать свои портреты англійскимъ художникамъ.

Тогда какъ-разъ Европа и мы съ ужасомъ отвернулись отъ „взбѣсившейся“ и окровавленной Франціи, и даже почувствовали отвращеніе къ тому возрожденію античнаго міра, которое теперь разцвѣло въ ненавистномъ Парижѣ. Но съ этого момента, съ первыхъ годовъ новаго вѣка, во вкусахъ и увлеченіяхъ общества, какъ повсюду, такъ и у насъ, получилась какая-то невозможная сумятица, представляющаяся страннымъ и знаменательнымъ контрастомъ тѣмъ

общимъ, дружнымъ и ровнымъ увлеченіямъ, которыя до того времени владѣли цѣликомъ всей образованной Европой, а именно: съ одной стороны, все еще царила классическая, тяжелая рутина, не признававшая никакихъ отступленій отъ своего канона (крайне ребячески понимаемаго), рутина, поддержанная авторитетными стариками, воспитанными на поклоненіи Буало и Винкельману, и той передовой молодежью, которая увлекалась античностью, какъ запрещенной и тѣмъ болѣе прельстительной модой изъ Парижа; съ другой стороны, явились какіе-то (у насъ очень смутные, почти безотчетные) порывы къ чему-то болѣе свободному, самостоятельному, къ выраженію своихъ чувствъ—все это и въ видѣ глупой моды, и въ видѣ естественнаго пробужденія самосознанія. Этимъ путемъ мы, мало-по-малу стали возвращаться къ себѣ, къ почвѣ, къ собственному сознанію, наносная скорлупа спадала, и стоило только Наполеону вступить за русскую границу, какъ эта скорлупа вся треснула и разлетѣлась, затаенное пламя прорвалось и засвѣтилось *).

Орестъ Адамовичъ Швальбе родился въ 1783 году, въ семьѣ крѣпостного человѣка бригадира Дьяконова, крещенъ въ селѣ Копорьѣ (Петергофскаго уѣзда) и отъ этого села получилъ фамилію, подъ которой сталъ извѣстенъ: Капорскій—Кипренскій. Будучи отпущенъ на волю, онъ пяти лѣтъ былъ опредѣленъ въ Академію Художествъ, не случайно (какъ то бывало въ большинствѣ случаевъ), а потому, что успѣлъ проявить кое-какіе задатки къ рисованью. Однако въ Академіи онъ учился плохо, лѣниво, нехотя, но къ счастью могъ пользоваться совѣтами такого мастера, какъ Левицкій, и хотя состоялъ одно время ученикомъ Угрюмова, но это не повредило развитію его, такъ какъ въ авторѣ двухъ самыхъ скучнѣйшихъ и бездарнѣйшихъ картинъ старой русской школы **) было гораздо больше жизни и теплаго отношенія къ искусству, нежели во всѣхъ его товарищахъ и особенно замѣстителяхъ.

Одѣтый еще въ тѣсный, академическій мундиръ, онъ уже имѣлъ случай проявить себя, какъ истинное дитя своего времени. Онъ влюбился въ одну дѣвушку, но не встрѣтивъ взаимности, съ отчаянія рѣшился на поступокъ, по крайней мѣрѣ столь-же сумасшедшій и отважный, какъ разбойничество Карла Моора. Среди какого-то чопорнѣйшаго парада, когда весь воздухъ, земля и люди коченѣли отъ безумнаго трепета передъ страшнымъ монархомъ - военачальникомъ, онъ бросился къ Павлу и сталъ умолять взять его въ солдаты. Къ счастью, къ 16-ти-лѣтнему юношѣ отнеслись милостиво и только отдали назадъ въ Академію, гдѣ ему весьма прозаично, передъ всѣми учениками, былъ прочитанъ выговоръ.

Въ 1803 году онъ кончилъ курсъ, какъ самый ординарный академистъ, безъ блеска, вѣроятно, все еще объятый лѣнью и чисто-художественной безпечностью. Но два года спустя онъ все же собрался съ духомъ и представилъ программу, за которую и удостоился большой золотой медали, дававшей право на казенную поѣздку за-границу.

Въ этой программѣ уже чувствуется нѣчто совершенно иное, нежели во всѣхъ другихъ программахъ, какъ до, такъ и послѣ него сдѣланныхъ. Сюжетъ трактованъ съ явнымъ намѣреніемъ растрогать зрителя, есть что-то слезливое, Карамзин-

*) Кипренскій по всему своему характеру, какъ дитя своего времени, весьма близко стоитъ къ Карамзину, но если онъ и является крайне интереснымъ явленіемъ въ живописи, то, разумѣется, не можетъ быть и рѣчи о сравненіи ихъ значеній, особенно для современнаго имъ общества.

**) Въ Музеѣ Имп. Александра III: „Взятіе Казани" и „Вѣнчаніе Михаила Ѳеодоровича на царство".

Кипренскій. Портретъ Дениса Давыдова.

ское, въ позахъ, жестахъ и лицахъ Дмитрія (на Куликовомъ полѣ) и его окружающихъ, а въ краскахъ сказывается несомнѣнное вліяніе итальянцевъ и фламандцевъ (отчасти, можетъ быть, и Щукина).

Но Кипренскаго за-границу сейчасъ-же не послали, такъ какъ вся Европа въ то время готовилась къ грандіозной, всеобщей войнѣ, и онъ до 33-хъ лѣтняго возраста оставался въ Россіи, что ему, какъ оно ни покажется страннымъ, послужило скорѣе на пользу. Положимъ, онъ не былъ заваленъ заказами, но и не голодалъ, писалъ какъ ему вздумается и захочется, никто не лѣзъ къ нему съ назойливыми совѣтами, такъ какъ вообще въ воздухѣ былъ какой-то духъ вольности, молодцеватости и бодрости. Онъ продолжалъ копировать старыхъ мастеровъ въ Эрмитажѣ и у Строганова, опять-таки безъ непремѣнной указки на Болонцевъ, все болѣе и болѣе развивался, освобождаясь отъ академическихъ пріемовъ, отъ извѣстной робости и „жидкости" письма, и кисть его становилась все свободнѣе, краски гуще, тонъ вѣрнѣе и теплѣе.

Въ эти, петербургскіе годы онъ совершенно созрѣлъ, и тогда-же создалъ лучшія свои вещи, все исключительно портреты, такъ какъ и для него, какъ и для большихъ его предшественниковъ, другія области оставались еще закрытыми.

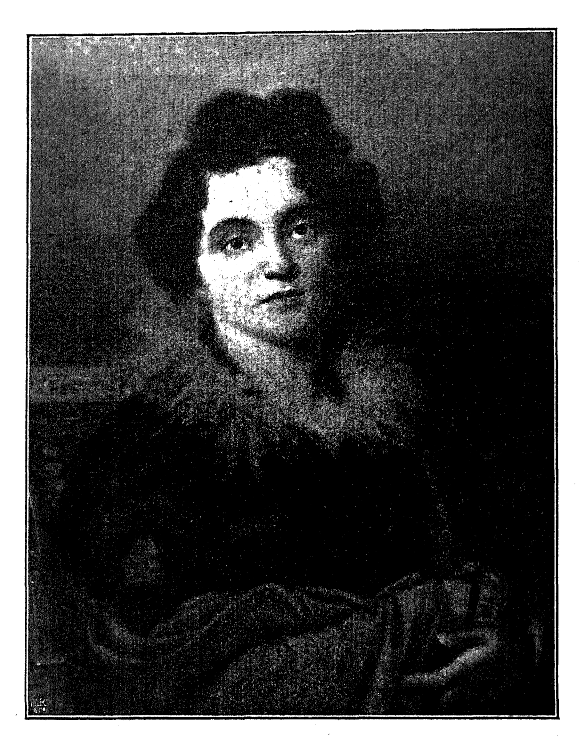
На выставкѣ 1813 года появились заразъ: портретъ отца, въ которомъ онъ такъ близко подошелъ къ огненному колориту и свободному письму Рубенса, что впослѣдствіи серьезные знатоки въ Италіи не могли допустить, что передъ ними не произведеніе великаго фламандца, портретъ Дениса Давыдова, портретъ принца Гольштейнъ-Ольденбургскаго, князя Гагарина, коммерціи-совѣтника Кусова и другіе.

Между этими портретами наиболѣе хорошъ Денисъ Давыдовъ, являющійся теперь во всемъ Музеѣ Императора Александра III наиболѣе совершенною по живописи и краскамъ вещью. Въ черно-синемъ небѣ, въ оливковой листвѣ есть что-то сумрачное и жгучее, вродѣ того, что такъ чаруетъ въ генуэзскихъ портретахъ ванъ-Дейка и что было такъ удачно у нихъ заимствовано Рейнольдсомъ и Ребёрномъ. Съ безподобнымъ въ XIX вѣкѣ мастерствомъ приведены вообще всѣ краски въ этой картинѣ въ соотвѣтствіе между собою, начиная съ этого колорита неба и листвы, продолжая желтоватымъ тономъ лица, краснымъ—мундира, бѣлымъ—лосинъ (по которымъ удивительно кстати свѣшивается серебряный шнуръ портупеи), кончая загрязненными перчатками и пестрыми перьями на шакò. Горделиво и очаровательно торчитъ изъ-за мѣховаго воротника небольшая и курчавая голова героя, осанка полна мужественной прелести, а въ элегантной позѣ есть что-то слегка балетное, но все же бравое до дерзости.

Однако тутъ-же необходимо сейчасъ-же отмѣтить и слабую сторону какъ этой вещи, такъ и вообще всего творчества Кипренскаго: для *психологіи* даннаго лица сказано не много.

Кипренскій вообще былъ натурой сентиментальной, склонной къ романтическимъ порывамъ, къ сердечнымъ увлеченіямъ, но въ то-же время скорѣе поверхностной и легкомысленной, скорѣе влюбленной во внѣшнюю прелесть, нежели вникающей въ глубь явленій. Впослѣдствіи мы встрѣтимся съ другимъ русскимъ художникомъ, который явился прямымъ контрастомъ ему,—съ Перовымъ, прелесть портретовъ котораго заключалась именно въ томъ, что сквозь отвратительную оболочку отчаянной живописи и грустныхъ красокъ свѣтится внутренній огонь, внутренній смыслъ, способный настолько заинтересовать, что забываешь подумать о томъ, какова эта ихъ живопись.

Денисъ Давыдовъ у Кипренскаго—кокетливый танцоръ, отважный воинъ, но нигдѣ и ничто не намекаетъ на то, что это поэтъ. Все пожертвовано для внѣшняго эффекта, для какой-то чисто-гусарской нарядности, но нужно отдать



Кипренскій. Портретъ Д. Н. Хвостовой.

справедливость, что этотъ внѣшній эффектъ, эта нарядность настолько хороши, что, глядя на этотъ портретъ, забываешь, наоборотъ, подумать о томъ, выражена-ли въ немъ душа.

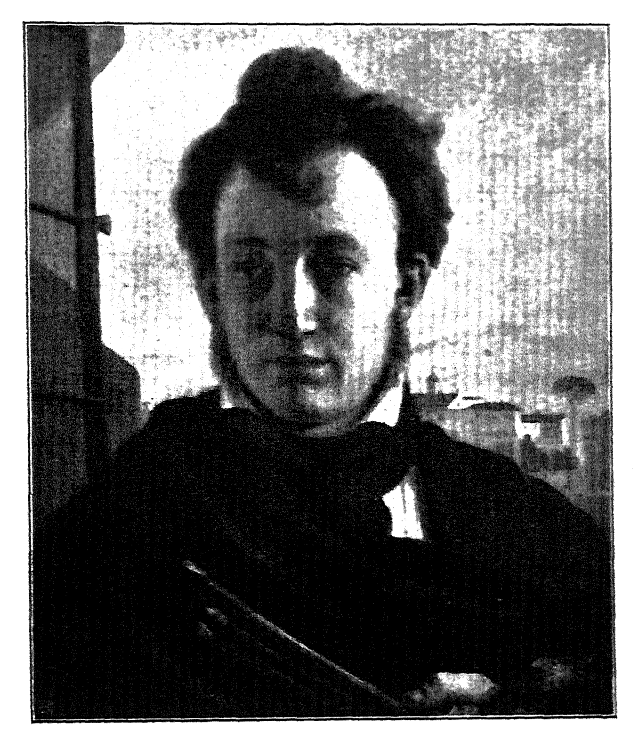
Такъ и во всѣхъ другихъ портретахъ его. Молодыя дамы кокетливо милы, старушки благообразны, сановники напыщенно сановиты, дворяне благородны,—но среди всего этого праздничнаго общества нигдѣ не видишь ни умныхъ людей, ни тонкихъ людей, ни одна изъ этихъ головъ не врѣзывается въ память, ни съ однимъ этимъ человѣкомъ не желалъ-бы познакомиться. Лишь кое-гдѣ, особенно въ дамскихъ портретахъ, проглядываетъ та-же поверхностная, но все-же чувствительная нотка, что-то умильное и нѣжное, что жило въ Кипренскомъ.

Очень часто Кипренскій писалъ самого себя, и во всѣхъ этихъ портретахъ, скорѣе различныхъ между собой, встрѣчается и нѣчто общее: живой и привѣтливый взоръ, что-то мягкое и чувственное въ губахъ, чуть-чуть аффектированный и элегантный безпорядокъ въ костюмѣ, розовыя (подрумяненныя?) пухлыя щеки, поэтично взбитые волосы; но опять-таки ни въ одномъ изъ этихъ портретовъ нѣтъ чего-либо хотя бы отдаленно подходящаго къ мрачной сосредоточенности Рембрандта или къ гордой отъ самосознанія минѣ Рубенса и Рейнольдса, даже нѣтъ того измученнаго тщеславіемъ и собственной пустотой взгляда, который пугаетъ въ портретѣ Брюллова. Кипренскій, нѣжный, нарядный, влюбленный въ себя, безпечный и всѣмъ довольный Кипренскій мало думалъ, и врядъ-ли разговоръ съ нимъ представилъ бы большой интересъ.

Несчастнымъ переломомъ въ его жизни является поѣздка на 33-мъ году въ Италію. Тамъ недавно еще торжествовали Винкельманъ, Баттони и Менгсъ, только-что еще великій Пиранези основалъ на цѣлыя 100 лѣтъ школу, призванную возродить древнее зодчество во всей его строгости (изъ нея вышли наши Гваренги и Росси); тамъ теперь гремѣла слава гладкаго Кановы, тоскливаго Каммучини и морознаго Торвальдсена; тамъ въ строгую, стройную, умную (вконецъ погубившую итальянское искусство) теорію было облечено то самое, что у насъ мямлили академическіе профессора, какіе-то, никому ненужные нѣмецкіе ученые и понахватавшіеся всякой всячины русскіе любители.

Гдѣ тутъ было развернуться и поучиться Кипренскому? Глядѣть въ римскихъ музеяхъ стариковъ для колориста было опасно: въ нихъ немногіе Рубенсы и Тиціаны утопали въ сотняхъ и тысячахъ Гвидовъ, Альбановъ, Доменикиновъ и Мараттовъ, а Рафаэль и Буанороттi ничего не могли дать русскому Веласкезу.

Какъ человѣка слабаго и впечатлительнаго, пріѣхавшаго, безъ всякаго



Варнекъ. Собственный портретъ.

внутренняго руля, освѣжиться, его сейчасъ-же завербовали всевозможныя художественныя кучки разныхъ толковъ, сходившихся, впрочемъ, на одномъ пунктѣ —что живопись въ живописи пустое и второстепенное дѣло. И подъ ихъ вліяніемъ Кипренскій, нашъ дивный, прекрасный мастеръ живописи, принесъ свой божественный даръ въ жертву всепожирающему истукану ложно-классической скуки и академической порядочности, принялся вылизывать всякія „Анакреоновы гробницы", разныя хорошенькія головки итальянскихъ пастушковъ и цыганокъ, умышленно связалъ себѣ руки, отрекся отъ своего мазка, отъ прелести своихъ красокъ, и погнался за общей вылощенностью, безцвѣтностью и тоскливостью.

Погибъ Кипренскій во цвѣтѣ лѣтъ и въ полной силѣ таланта, и его итальянскія вещи: „Читальщиковъ газетъ", въ Румянцевскомъ музеѣ, массу другихъ портретовъ, знаменитую „Сивиллу съ тремя освѣщеніями", съ трудомъ можно отличить отъ дюжинныхъ, добросовѣстныхъ, но жиденькихъ французовъ, нѣмцевъ и итальянцевъ, и отъ нашего Варнека, который также учился у Левицкаго и Щукина и котораго вконецъ испортила заграничная поѣздка *).

Какъ разъ тогда, въ Италіи, съ Кипренскимъ произошла снова самая романическая исторія. Онъ увлекся малолѣтней очаровательной дѣвочкой-натурщицей, увлекся такъ сильно, что рѣшился выкупить ее отъ развратныхъ родителей, отдалъ на воспитаніе въ монастырь, пріѣхавъ въ Россію затосковалъ по ней, не выдержалъ, вернулся, съ трудомъ отыскалъ и, наконецъ,

---

*) Впрочемъ, среди многочисленныхъ портретовъ Варнека есть и такіе, которые интересно задуманы,—напримѣръ, всѣ его собственные,—въ которыхъ, несмотря на жесткую живопись и бѣдный колоритъ, бьется жизнь, сквозитъ душа. Нѣкоторые изъ нихъ въ этомъ отношеніи даже превосходятъ портреты Кипренскаго, въ которыхъ „жизнь" и „душа" были слабымъ мѣстомъ. Почти то-же самое можно сказать и о другомъ портретистѣ—Яковлевѣ, ученикѣ Левицкаго, съ тою только разницей, что его живопись и колоритъ лучше, чѣмъ у Варнека, но зато его портреты опять-таки менѣе *пронзительны*. Вообще среди поколѣнія Кипренскаго и во всю первую половину XIX вѣка было немало очень порядочныхъ портретистовъ, съ точностью и иногда большимъ изяществомъ списывавшихъ натуру. Образоваться могли эти художники подъ вліяніемъ нашихъ великихъ мастеровъ портретной живописи, а также отличныхъ иностранныхъ художниковъ, которыхъ очень много проживало тогда въ Россіи (Мадамъ Виже-Лебрёнъ, Вуаля, обоихъ Лампи, Куртейля, Дау, акварелистовъ Рокштуля, Гау и мн. др.). Лучшіе среди русскихъ портретистовъ первой половины XIX вѣка были: Миропольскій, Волковъ, позже—уже Брюлловскаго

женился на своей Маріулѣ. Все это онъ продѣлалъ несмотря на безчисленныя препятствія, прибѣгая къ похищеніямъ, впутываясь въ неистовые скандалы, возясь съ цыганами, монахами, кардиналами, преданными друзьями и коварными врагами, точь въ точь, какъ добрый герой изъ повѣсти мадамъ Радклиффъ. И все же эта романтическая безшабашность въ жизни не встряхнула его, какъ художника; нигдѣ въ послѣднихъ картинахъ его, во всѣхъ этихъ выглаженныхъ мальчикахъ-садовникахъ, дрянно писанныхъ Торвальдсенахъ и массѣ очень строгихъ и болѣе, чѣмъ прежніе, похожихъ портретовъ ничего не отразилось отъ всей этой жгучей страстности и безумныхъ увлеченій: все въ нихъ было ровно, мертво и холодно, какъ у любого профессора или академика.

Русская академія не задавила Кипренскаго: какимъ-то чудомъ, а вѣрнѣе — по милости Угрюмова и Левицкаго, онъ изъ нея вышелъ цѣлымъ и невредимымъ; но одинокій, безсознательно отдающійся общимъ влеченіямъ, безъ внутренней зрѣлости, онъ, попавъ въ громадную, всемірную академію, въ Римъ, сразу тамъ отравился. Никто не постарался его вылѣчить, такъ какъ никому не было дѣла до его страстнаго искусства: въ немъ видѣли только очень хорошаго портретиста, который въ Италіи могъ *усовершенствоваться* благодаря драгоцѣнному вліянію „единственной“ во всемъ мірѣ художественной среды.

Умеръ Кипренскій 5/17 октября 1836 г., спустя три мѣсяца послѣ своей женитьбы, какъ будто и въ этомъ оставаясь вѣрнымъ своей неугомонной и отчасти неудачнической натурѣ.

Что для Петербурга значилъ Кипренскій, то для Москвы — Тропининъ. Впрочемъ, его значеніе для Москвы было даже бо̀льшимъ, нежели Кипренскаго для Петербурга, такъ какъ до Тропинина въ Москвѣ не было совсѣмъ художниковъ, если не считать заѣзжавшихъ на-время иностранцевъ, а потому московская школа живописи вполнѣ основательно можетъ считать его за своего родоначальника.

Тропининъ былъ также, какъ Кипренскій, крѣпостнымъ человѣкомъ (графа Маркова), но былъ отпущенъ на-волю уже взрослымъ (24-хъ лѣтъ), и, будучи свободнымъ, долго еще продолжалъ жить у бывшихъ своихъ господъ, не имѣя средствъ обзавестись собственнымъ хозяйствомъ. Лишь впослѣдствіи онъ зажилъ самостоятельно, тихо и скромно въ Москвѣ, пользуясь нѣкоторой извѣстностью, но чрезвычайно скудно оплачиваемый за свои произведенія.

И характеромъ онъ походилъ нѣсколько на Кипренскаго, хотя съ еще бо̀льшимъ уклоненіемъ въ сторону сентиментализма, безъ малѣйшей дозы чего-либо романтическаго: мягкій, молчаливый, добрый человѣкъ, безъ опредѣленныхъ взглядовъ и направленія. Его собственный портретъ изображаетъ его уже старикомъ, кругленькимъ и бритымъ, съ усмѣшкой, скорѣе благодушной, нежели хитрой; позади него — выражая его неизмѣнную привязанность къ древней столицѣ — высятся, на фонѣ зари, Кремлевскія башни.

Слава Тропинина за послѣднее время чуть-ли не превысила славу Кипренскаго (разумѣется, это еще вовсе не значитъ, чтобъ онъ былъ оцѣненъ по достоинству), но не по справедливости. Первыя его картины, дѣйствительно, оправдываютъ его прозвище „русскаго Грёза“ — не столько за хорошенькія личики

поколѣнія — Захаровъ, очень красивый по краскамъ Легашевъ, неумолимо сухой, но интересный по своей точности Рейтернъ, а также акварелисты: превосходный мастеръ Петръ Соколовъ старшій, отецъ знаменитаго Петра Соколова и тонкаго великосвѣтскаго портретиста Александра Соколова, понынѣ здравствующаго, нѣсколько дилетантичный, но очень жизненный Михаилъ Теребеневъ, Нечаевъ, дивный рисовальщикъ Александръ Брюлловъ (братъ Карла), и позднѣе подражатель послѣдняго талантливый литографъ Петцольдъ.

которыя онъ, подобно французскому мастеру, любилъ изображать, сколько за густой, смѣлый мазокъ, красивый тонъ, имѣющій что-то общее съ жирными сливками, какую-то пріятную и теплую бѣлесоватость, совершенно непохожую ни на болѣзненную гамму Боровиковскаго, ни на горячій, темный колоритъ Кипренскаго. Но впослѣдствіи онъ сбился, какъ и этотъ послѣдній, съ толку, въ угоду требованіямъ безвкусныхъ поощрителей принялся выписывать штофы, кружева, все второстепенное въ картинѣ, и головы его утратили значеніе, стали какими-то гладкими, фарфоровыми, шаблонно-миловидными.

Тропининъ. Портретъ сына художника.

На рубежѣ между обѣими манерами стоитъ его знаменитая „Кружевница" (въ Румянцевскомъ музеѣ, 1823 г.?), которая написана гладко, довольно жидко, и хотя чрезвычайно закончена, однако не замучена и способна до сихъ поръ производить впечатлѣніе чрезвычайной жизненностью лица, отлично вылѣпленными руками и серебристымъ, нѣжнымъ колоритомъ.

Что даетъ Тропинину особенно почетное мѣсто въ исторіи русской живописи, это—сродство его въ нѣкоторыхъ задачахъ съ Венеціановымъ, вѣрнѣе—его зависимость, столь почетная, отъ послѣдняго; а для Москвы это имѣло громадное значеніе, такъ какъ онъ первый (а за нимъ, гораздо позже, прямой ученикъ Венеціанова Зарянко) посѣялъ сѣмена того реализма, на которомъ выросъ и окрѣпъ впослѣдствіи чисто московскій протестъ противъ чужого и холоднаго, академическаго, петербургскаго искусства. Но только всѣ эти „дѣвушки садовницы", „кружевницы", „швеи", „молочницы", „гитаристы" и проч. скорѣе предвѣщали своими „жанровыми" ужимками, почти анекдотическимъ заигрываніемъ, послѣдующее блужданіе москвичей (съ Перовымъ и Вл. Маковскимъ во главѣ) въ „типахъ" и „разсказикахъ", нежели являлись прямой параллелью той непосредственности взгляда на природу, которая была драгоцѣннѣйшей чертой въ Венеціановскомъ творчествѣ.

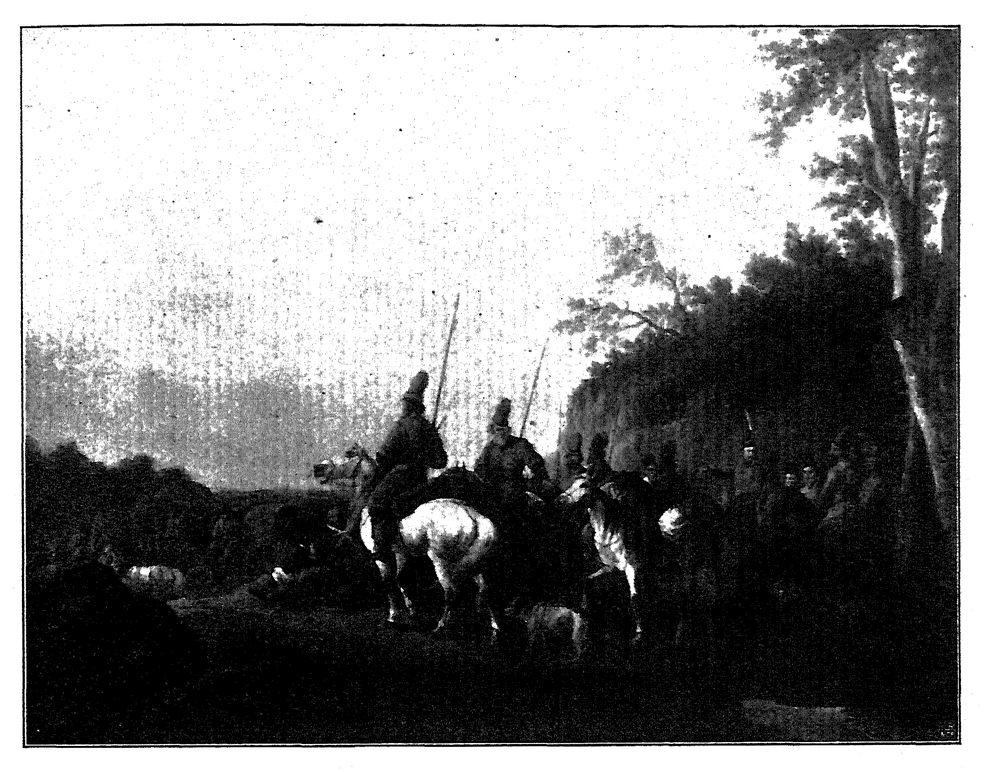
Какъ портретистъ, въ тѣсномъ смыслѣ, Тропининъ стоялъ неизмѣримо ниже не только Кипренскаго, обоихъ Брюлловыхъ и П. Ѳ. Соколова, но и болѣе второстепенныхъ живописцевъ, вродѣ Варнека и Яковлева. Очень непріятна круглота его оваловъ, какая-то *шаблонная жизненность* во взглядѣ, мятость въ рисункѣ, унаслѣдованная отъ Щукина. Знаменитый же его портретъ Брюллова, писанный уже въ старости, но почему-то безъ мѣры прославленный,—ординарная, слащавая вещь, безъ всякаго тона, робко и лизано писанная, съ болѣе чѣмъ

Тропининъ. Портретъ графини Зубовой.

проблематическимъ сходствомъ этого юношескаго, добродушнаго личика съ пожившимъ, старающимся казаться геніальнымъ, лицомъ выспренняго творца „Помпеи“.

Рядомъ съ Кипренскимъ можно, съ грѣхомъ пополамъ, назвать представителемъ въ русской живописи начала романтизма поляка Александра Орловскаго, а жизнь его уже навѣрное не менѣе богата романтическими похожденіями, нежели жизнь Кипренскаго.

Сынъ бѣднаго содержателя корчмы, онъ попалъ стараніями княгини Чарторижской, проѣздомъ замѣтившей въ немъ задатки къ живописи, въ ученики къ славному французскому мастеру, жившему въ концѣ XVIII вѣка въ Варшавѣ,— Норблену де-ла-Гурдень. Будучи еще юношей, онъ впутался въ какую-то скандальную исторію, бѣжалъ въ солдаты, участвовалъ въ битвахъ, раненый попалъ въ таборъ странствующихъ фокусниковъ, таскался нѣкоторое время съ ними, принимая участіе въ ихъ представленіяхъ. Въ такомъ видѣ его узналъ его учитель, который вразумилъ его, спасъ, взялъ къ себѣ, и у котораго онъ и окончилъ свое художественное образованіе. Онъ вошелъ затѣмъ въ моду среди варшавской аристократіи, но почему-то бросилъ Польшу и переселился (въ 1802 г.) въ Петербургъ. Здѣсь онъ нѣкоторое время боролся съ нуждой, пока его не замѣтилъ великій князь Константинъ Павловичъ, большой охотникъ до всякихъ чудаковъ, и не взялъ его къ себѣ во дворецъ, послѣ чего онъ, разумѣется, сталъ пользоваться такимъ успѣхомъ, что не поспѣвалъ справляться съ заказами. Особенно способствовали этому его карикатуры. Было принято возить его на балы, на ужины, на обѣды, въ интимные кружки и на парадные фестивалы, и всюду онъ долженъ былъ показывать свои штуки, до безконечности разнообразныя. Въ часъ времени создавалъ онъ громадныя композиціи, разливалъ по столамъ чернильныя кляксы въ видѣ всякихъ кикиморъ и животныхъ, съ престидижитаторской ловкостью рисовалъ карандашомъ, мазалъ пальцами, спичками, носомъ, всякую всячину; то принимался дѣлать шаржи на присутствующихъ, аллегоріи на злобы дня, то рисовалъ костюмы для маскарадовъ или народныя сценки въ юмористическомъ духѣ. Тутъ-же принималъ онъ участіе въ крупной карточной игрѣ, какъ ни въ чемъ не бывало проигрывалъ полъ своего состоянія, или вдругъ выигрывалъ невѣроятныя суммы, которыя на слѣдующій же день растрачивались до послѣдней копейки на покупку всякаго историче-



А. Орловскій. Бивуакъ казаковъ.

скаго старья (какъ характерно для времени!) на толкучкѣ: латъ, пикъ, шлемовъ, панцырей, старинныхъ костюмовъ. Домъ его мало-по-малу отъ всего этого принялъ видъ какого-то средневѣкового, мрачнаго арсенала, куда, впрочемъ, съ охотой приходили похохотать и поспорить русскіе бары и польскіе паны.

Въ результатѣ отъ такой дѣятельности получилось несмѣтное количество рисунковъ, набросковъ пастелью, кистью, перомъ, углемъ, карандашомъ, спичками, часто до чрезвычайности живыхъ, типичныхъ, чаще же нелѣпыхъ, грубыхъ и даже пошлыхъ.

Впрочемъ, Орловскій успѣлъ написать и нѣсколько десятковъ картинъ масляной краской, но онѣ наименѣе отрадны во всемъ его обширномъ твореніи, видно, сдѣланы съ натугой, нехотя, вѣроятно въ минуты угрызеній совѣсти, при воспоминаніяхъ о наставленіяхъ учителя или подъ вліяніемъ увѣщеваній всяческихъ доброжелателей. На этихъ вымученныхъ и холодныхъ вещахъ, пейзажахъ и баталіяхъ, не стоитъ останавливаться, такъ какъ онѣ гораздо ближе стоятъ къ методическому Жозефу Верне или мелковатому Демарну, нежели къ произведеніямъ Калло, Роза, на жизнь и характеръ которыхъ такъ походили жизнь и характеръ Орловскаго, гораздо ярче отразившагося во всѣхъ тѣхъ, быстрыхъ и непритязательныхъ, импровизаціяхъ, которыми онъ щеголялъ въ гостинныхъ.

Если разобраться въ невѣроятной массѣ сохранившихся послѣ него карикатуръ, портретовъ, рисунковъ, литографій, то можно выискать въ ней нѣсколько—не много, сравнительно съ общимъ количествомъ—перловъ, которые рисуютъ и самого Орловскаго, во всемъ бріо его пламенной, открытой къ пониманію жизни, истинно-художнической натуры, и его тревожное, полное героизма, увлеченій и страстей время.

А. Орловскій. Щеголь на дрожкахъ.

Сюда попадутъ нѣсколько его народныхъ и уличныхъ сценъ, типовъ мужиковъ и продавцовъ *), всякихъ азіатовъ, татаръ, жидовъ, калмыковъ, казаковъ; сюда попадутъ очень живыя сцены со страстно любимыми имъ лошадьми: то породистыми, запряженными въ четверку и везущими въ каретѣ богатаго сановника, то деревенскими сивками, жалостно плетущимися обозомъ по безконечнымъ дорогамъ; сюда попадутъ также быстро набросанные, но очень типичные, пылкіе генералы, славные поручики, юнкера и маіоры, иногда изображенные въ карикатурахъ, незлобныхъ, но чрезвычайно мѣткихъ, вродѣ того инженернаго генерала, который пугаетъ куръ, или Багратіона съ предлиннымъ носомъ, или Брызгалова въ невѣроятныхъ ботфортищахъ (въ Музеѣ Александра III). Далѣе, можно набрать нѣсколько баталій, на которыхъ рѣжутся и колются, стрѣляются и рубятся съ чисто-звѣриной яростью всевозможные, старинные и современные воины, и даже, наконецъ, десятокъ иллюстрацій къ наиболѣе романтическимъ сценамъ Шекспира (!) или къ современнымъ рыцарскимъ романамъ, а также, въ духѣ времени, не мало всякихъ страшилищъ, схваченныхъ и перенесенныхъ изъ дѣйствительности или созданныхъ цѣликомъ пылкой фантазіей художника.

Въ сторонѣ будутъ лежать скромные этюды русскаго пейзажа, очень близкіе къ правдѣ и взятые съ той широтой взгляда, которою въ старину отличались голландцы, и, наконецъ, его этюды домашняго скота,—прекрасные мате-

*) Быть можетъ, не оставшихся безъ вліянія на Венеціанова.

ріалы къ тѣмъ скучнымъ масляныъ картинамъ, опять-таки исполненные съ громаднымъ пониманіемъ дѣла, съ любовью и даже странной въ Орловскомъ выдержкой.

Нельзя сказать, чтобъ Орловскій оставилъ послѣ себя школу. Развѣ только глухонѣмого Гампельна можно считать работавшимъ подъ вліяніемъ его, когда онъ создалъ свою много-аршинную гравюру-ленту, изображающую всѣ сложныя перипетіи Екатерингофскаго гулянья, изображающую это съ удивительнымъ искусствомъ и даже нѣкоторой поэзіей (таковы сцена подъ деревьями или полныя вечерняго майскаго свѣта сцены на мосту и у заставы). Но если непосредственныхъ послѣдователей у него и не было, то, несомнѣнно, его вліяніе выразилось впослѣдствіи въ работахъ П. П. Соколова, Сверчкова и другихъ и такимъ образомъ можно прослѣдить его вплоть до нашего времени.

Не было же у него школы потому, что на него глядѣли какъ на чудака, фокусника, налѣпили ему неособенно важную въ то время кличку русскаго Вувермана, и сейчасъ-же послѣ смерти забыли, даже тѣ, у кого были богатѣйшія собранія его рисунковъ и набросковъ, сваленныхъ въ одну кучу, въ одни альбомы со всякими силуэтами, любительскими карикатурами и помарками заѣзжихъ шарлатановъ. . .

V.

Орловскій считался русскимъ Вуверманомъ,—прозвищемъ Теніера современники удостоили одного изъ удивительнѣйшихъ людей въ исторіи нашей живописи.

Въ своемъ мѣстѣ Мутеръ восклицаетъ: „откуда появился Милле?"—мы съ такимъ-же недоумѣніемъ можемъ искать, откуда появился нашъ Милле—Венеціановъ, жившій на 50 лѣтъ раньше великаго французскаго художника: ничто въ русской живописи, какъ будто, не предвѣщало его появленія.

И до него были въ Россіи художники, которые писали картины съ народнымъ содержаніемъ. Таковъ Танковъ, отъ котораго мы имѣемъ маленькія жанровыя сцены въ духѣ Лепрэнса и три большія сложныя композиціи, на одной изъ которыхъ изображенъ русскій народный праздникъ, вѣрнѣе—фламандскій кермессъ въ русскихъ костюмахъ, а на прочихъ двухъ деревенскіе пожары: театральныя декораціи, съ условнымъ пейзажемъ, долженствующимъ изображать русскія деревья, русскія избы, и освѣщенныя бенгальскимъ заревомъ. *) Таковы жанры и жанровыя сценки въ пейзажахъ М. Иванова,—робкія подражанія французскимъ и староголландскимъ образцамъ. Таковы картины, самаго начала XIX вѣка, скучныхъ академическихъ живописцевъ: Тупылева, случайно взявшагося за бытовыя сцены и изобразившаго очень бездарно и вовсе не типично крестины и игру въ карты, Сазонова и Акимова. Таковы казенныя батальныя картины Серебрякова и этюды нищихъ Ерменьева, сдѣланные акварелью очень искусно, но совершенно условно, точно иностранцемъ, никогда не видавшимъ Россіи. Таковы—и это еще, пожалуй,

---

*) Единственный моментъ, обнаруживающій знаніе русской жизни, это—на большомъ пожарѣ попъ, неподвижно ставшій на паперти церкви съ образомъ въ рукахъ, пожалуй—равно какъ и пьяные въ кермессѣ—не лишенный обличительнаго характера, въ духѣ Екатерининскихъ сатиръ.

И. Фирсов *Лосенко. Живописецъ.*

важнѣе всего—этнографическія и топографическія, съ многочисленными фигурами, съемки разныхъ иностранцевъ: Лепрэнса, Аткинсона, Демартрэ, Патерсона, Гейслера и другихъ. Наконецъ, таковы всѣ работы, производившіяся въ Академіи Художествъ въ основанномъ (въ концѣ XVIII вѣка, но не надолго), для образованія русскихъ Теніеровъ и Схалкеновъ, классѣ живописи „домашнихъ упражненій“ (былъ и такой), на темы вродѣ слѣдующей: „представить мѣщанина, который, чувствуя небольшой припадокъ, готовится принять лѣкарство“.

Однако, всѣ эти подражательныя и ремесленныя работы не имѣютъ ничего общаго съ творчествомъ Венеціанова и, пожалуй, могли лишь въ самомъ началѣ его дѣятельности, въ общихъ чертахъ, обратить вниманіе на народную жизнь; говорить же о зависимости его отъ нихъ невозможно.

Какъ на вполнѣ достойнаго предшественника Венеціанова можно было-бы указать лишь на перваго директора Академіи—Лосенко, если-бы только

оказалось, что та необычайная картина въ Третьяковской галлереѣ, подъ которой значится его подпись съ годомъ 1757, дѣйствительно его работы; но можно сильно въ томъ сомнѣваться, такъ какъ ничто ровно—ни колоритъ, ни письмо, ни отношеніе къ жизни—не указываетъ на то, что она писана тѣмъ-же гладкимъ и холоднымъ художникомъ, который написалъ портреты Волкова и Сумарокова, который, въ назиданіе своимъ ученикамъ, издалъ атласъ академической анатоміи и, къ великому удовлетворенію господъ любителей, создалъ такія вполнѣ условныя и скучныя вещи, какъ „Уловъ рыбы", „Авраама", „Товія", „Рогнѣду" и др. *).

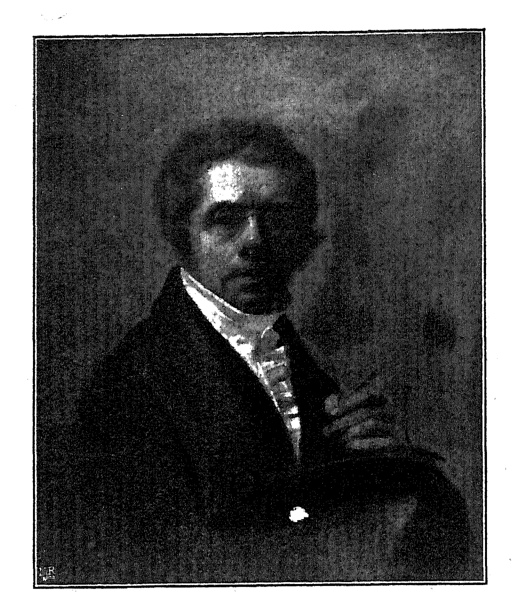
Возможно, что картина эта писана Дрожжинымъ: она сильно напоминаетъ, и даже типами, костюмами, его портретъ Антропова съ семьей, какъ черновато-зеленымъ тономъ, такъ и нѣсколько жесткой, но сильной и вовсе не лизаной, серьезной, простой живописью. Кѣмъ бы эта картина ни была написана, она остается одной изъ самыхъ замѣчательныхъ и прекрасныхъ картинъ всей русской школы и даже—странно сказать—всѣхъ картинъ подобнаго-же характера того времени и въ Европѣ, разумѣется, оставляя въ сторонѣ совершенно безподобнаго Шардэна *).

Какая умная, тонкая, поэтичная это вещь, полная живописной прелести, какъ удивительно смѣла по рисунку (по совершенно „Вермееровской" перспективѣ) и какъ характерна! Мальчишка-живописецъ, неуклюже усѣвшійся на табуретъ, въ узкой курточкѣ, и съ смѣшной дьячковской косичкой, со вниманіемъ всматривается въ свою модель—очень милую дѣвчонку въ курьезномъ длинномъ платьѣ, прислушивающуюся къ увѣщаніямъ доброй мамаши смирно сидѣть, —общій тонъ, нѣсколько темный (опять-таки не безъ иконописной черноты), и все настроеніе картины свидѣтельствуютъ о строгомъ, любовномъ и внимательномъ изученіи дѣйствительности.

Одиноко стоитъ загадкой эта скромная картинка, загадкой, такъ какъ неизвѣстно, ни кто написалъ ее, ни чѣмъ онъ былъ движимъ, ни какое вліяніе этотъ крупный мастеръ имѣлъ на послѣдующихъ художниковъ. Во всякомъ случаѣ, если она и писана въ 70-хъ годахъ, то на Венеціанова она или ея авторъ (Дрожжинъ? Антроповъ? Лосенко?) врядъ-ли могли имѣть вліяніе. Впрочемъ, все это покрыто, какъ многое другое въ исторіи русской живописи, непроницаемымъ мракомъ неизвѣстности, и весьма можетъ быть еще, что забытый всѣми Антроповъ, ненавистникъ Академіи, и есть авторъ этой картины, что онъ, какъ учитель Левицкаго, и есть источникъ всей русской школы, а что Левицкій могъ передать кое-какіе подобные взгляды, въ свою очередь, Боровиковскому, Боровковскій-же опять-таки своему ученику Венеціанову; но эта догадка покамѣстъ остается однимъ фантазерствомъ.

Во всякомъ случаѣ, мы вправѣ съ тѣмъ-же недоумѣніемъ спросить: откуда явился Венеціановъ? и отвѣтить на этотъ вопросъ такъ: причины его появленія намъ кажутся настолько глубокими, что нельзя видѣть ихъ исключительно въ чисто-живописной преемственности,—онѣ лежатъ скорѣе въ томъ настроеніи *всего* общества, которое помогло развиться Крылову, а позже Грибоѣдову, которое уже промелькнуло въ Новиковѣ, Щербатовѣ, Шишковѣ и болѣе всего, но уже позже, въ Карамзинѣ, которое такъ чутко поняла и которымъ воспользовалась остроумная Екатерина, отлично знавшая, хотя бы глядя на Петра III и его судьбу, что лучше не противиться

*) Ближе всего она подходитъ къ очаровательнымъ сочиненіямъ Ходовецкаго и къ тѣмъ нѣсколькимъ картинамъ маркиза Коста-де-Борегаръ, которыя такъ изумили Парижъ на „Выставкѣ любителей" въ 1899 г.



Венеціановъ. Собственный портретъ.

этому настроенію, проснувшемуся еще при Елисаветѣ, въ чемъ ее сильно поддерживали чисто-русскіе люди: Орловъ, Потемкинъ и Суворовъ. Екатерина, какъ извѣстно, даже изобрѣла способъ привлеченія къ себѣ всеобщей симпатіи очень тонкимъ поддѣлываніемъ подъ общій духъ и поощреніемъ русскаго, что, положимъ, сразу нѣсколько исказило все направленіе, такъ какъ вызвало первые признаки оффиціальнаго народничества, пейзаннаго жеманства, всякой наносной слащавости и нелѣпости, однако, въ то-же время не мѣшало идти внутреннему броженію въ выработкѣ народнаго самосознанія впередъ и дойти, къ концу XVIII и началу XIX вѣка, до полной теоризаціи и до объявленія задолго до славянофильства, что нѣтъ спасенія внѣ русскаго.

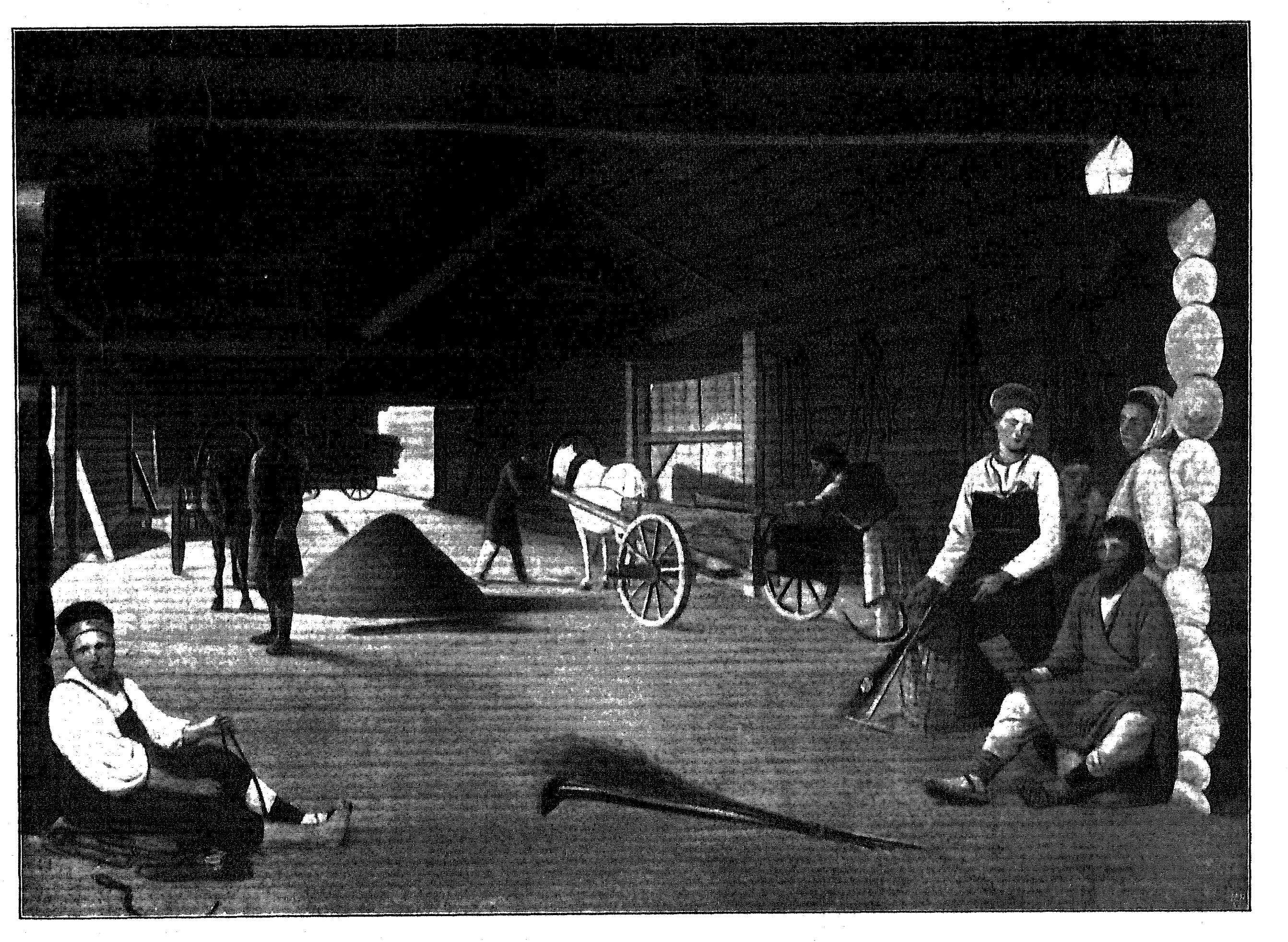
Это настроеніе достигло высшей точки своего паѳоса, когда началось торжественное шествіе Наполеона къ святынѣ русской, къ Москвѣ. Пожаръ Москвы огорчилъ, но и согрѣлъ и освѣтилъ русское общество, и здѣсь во время всеобщаго умиленія, въ веселомъ ликованіи по случаю освобожденія всей Россіи и побѣдъ, всей Россіей одержанныхъ, произошло первое примиреніе высшихъ круговъ съ народомъ: вмѣсто скота они увидали людей, у которыхъ во многомъ имъ слѣдуетъ поучиться. Не сразу въ этомъ тогда убѣдились, но какое-то предчувствіе того, что придется убѣдиться, заговорило ужъ тогда, особенно въ 20-хъ годахъ, въ созданіяхъ молодежи, выросшей среди этого предчувствія *).

Благодаря зависимости отъ такого глубокаго, проникавшаго всю народную и его личную душу настроенія, Венеціановъ могъ одинъ, безъ всякой видимой помощи, создать цѣлую теорію, воспитать цѣлую школу, посѣять первыя сѣмена русской народной живописи.

Алексѣй Венеціановъ родился въ Москвѣ, въ 1780 г., отъ небогатыхъ родителей, переселившихся туда въ серединѣ вѣка изъ Нѣжина. Его отецъ, занимавшійся на довольно широкую ногу огородничествомъ, въ то-же время торговалъ картинами, и, вѣроятно, это обстоятельство направило молодого человѣка на художественный путь, на который онъ, однако, не сразу попалъ, сначала поступивъ на службу землемѣромъ. Лишь въ 1807 г., будучи переведенъ

---

*) Кстати сказать, одновременно со всѣмъ этимъ, въ первый разъ въ русскомъ искусствѣ появился самостоятельный и своеобразный взглядъ на политическія событія,—не въ помпѣзномъ и глубоко-фальшивомъ стилѣ, которымъ отличались всякіе живописные и скульптурные Херасковы (тотъ-же Шебуевъ, иллюстрировавшій дѣянія Задунайскаго и изобразившій въ ложно-классическомъ вкусѣ „Растрѣляніе офицеровъ“, а также Акимовъ, написавшій нѣсколько сентиментально-слезливыхъ сценъ народнаго ополченія), но взглядъ полный искренности и живого сочувствія,—въ карикатурахъ на 1812 годъ, И. Теребенева и М. Иванова (по другимъ извѣстіямъ, крайне сомнительнымъ, и Венеціанова). Эти бойко набросанные шаржи, безъ какихъ-либо „личностей“, выражающіе лишь народный взглядъ на разныя событія, отличались необычной въ забитомъ русскомъ художествѣ пламенностью, убѣжденностью и даже нѣкоторой дерзостью, но не были глупымъ и чваннымъ „шапками закидаемъ!“, такъ какъ въ нихъ проглядывало только удивительно-благодушное сознаніе собственной гигантской силы, которой дали, наконецъ, развернуться.



Венеціановъ. Гумно.

въ Петербургъ, познакомившись съ Эрмитажемъ и съ петербургскими художниками, онъ рѣшился себя всецѣло посвятить живописи; большой помощью при этомъ ему здѣсь оказался Боровиковскій, самъ художникъ свѣжій, страстный, близко стоявшій къ жизни, который могъ имъ руководить въ пріобрѣтеніи техническихъ познаній, не засушивая и не сбивая юный талантъ съ толку.

И сразу Венеціановъ попалъ на вѣрную дорогу: въ Эрмитажѣ его не прельщали великолѣпные болонцы, премудрые французы, но онъ увлекся маленькими, скромными, полупрезираемыми тогда голландцами. Научившись отъ нихъ мастерству, онъ, однако, не пытался, вродѣ какого-нибудь Дитрихса, дѣлать то-же, что они: онъ не принялся, никогда не видавши, писать старинныя голландскія сценки, но, внимая совѣтамъ, какъ-бы доносящимся изъ ихъ картинъ, обратился къ окружающему міру, сталъ пробовать передать его на полотно.

Нужды нѣтъ, что сначала ему это удавалось на-половину, что его русскіе парни скорѣе были похожи на переодѣтыхъ антиноевъ, а русскіе пейзажи выходили совсѣмъ такъ-же красиво закопченными, такъ-же ни на что живое не похожими, какъ фоны на фламандскихъ портретахъ, — горѣвшій въ немъ огонь, предоставленный самому себѣ, разгорался и помогъ ему выбраться на новый и вольный путь. Мало-по-малу все громче и громче въ его честной душѣ раздавался голосъ, что такъ продолжать нельзя, что даже эти техническія заимствованія — ложь, художественный развратъ, и явилось убѣжденіе, что и самые пріемы живописи нужно черпать не изъ собраннаго другими богатства, но изъ того источника, изъ котораго они сами почерпали, — изъ изученія жизни.

Окончательно помогла ему выпутаться картина иностраннаго художника, значеніе котораго теперь для насъ непонятно, но который въ свое время не только у насъ, но и повсюду производилъ большое впечатлѣніе. Въ 1820 г. выставлена была въ Императорскомъ Эрмитажѣ „Внутренность костела", писанная Гране́, и вотъ что писалъ самъ Венеціановъ объ этомъ, своимъ курьёзнымъ, стариннымъ слогомъ: „Сія картина произвела сильное движеніе въ понятіи нашемъ о живописи. Мы въ ней увидѣли совершенно новую часть ея, до того времени не являвшуюся. Увидѣли изображеніе предметовъ не подобное или точное только, а живое, не писанье съ натуры, а изобразившуюся самую натуру. Увидѣли то, чѣмъ насъ очаровывалъ въ декораціяхъ великій художникъ Гонзаго"... „Говорили, что фокусъ освѣщенія причина сего очарованія... что *полнымъ свѣтомъ* *) никакъ невозможно произвести сего разительнаго оживотворенія предметовъ. *Я рѣшился побѣдить невозможность*: уѣхалъ въ деревню и принялся работать. *Для успѣха въ этомъ мнѣ надобно было оставить всѣ правила и манеры*, двѣнадцатилѣтнимъ копированіемъ въ Эрмитажѣ пріобрѣтенныя. И средства Гранета открылись *въ самомъ простомъ видѣ*. Дѣло состояло въ томъ, чтобъ ничего не изображать иначе, какъ только въ натурѣ, что̀ является, и *повиноваться ей одной, безъ примѣси манеры какого бы то ни было художника, то есть, не писать картинъ à la Rembrandt, à la Rubens*, но просто, какъ бы сказать à la натура!" Это было неслыханнымъ по дерзости дѣломъ: отказаться отъ „манеры" и искать, точно 50 лѣтъ спустя, т. е. почти въ наше время, разрѣшенія мучительныхъ задачъ прямо, просто въ природѣ!

Избравъ такую дорогу, онъ вышелъ въ отставку, купилъ имѣньице „Сафонково", въ Тверской губерніи, удалился туда съ семьей и въ теченіе 3 лѣтъ прожилъ почти отшельникомъ, добиваясь разрѣшенія намѣченной задачи, не останавливаясь ни передъ какими жертвами. Онъ рѣшился даже выло-

*) Это звучитъ такъ, какъ будто онъ зналъ уже формулу Манэ и Зола о plein air'ѣ.

Венеціановъ. Группа крестьянъ.

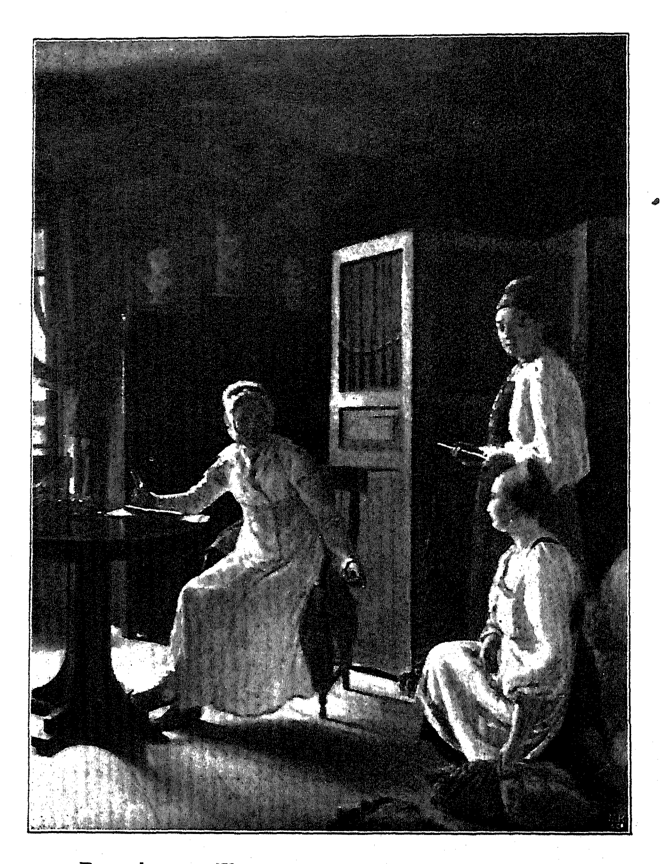
мить цѣлую стѣну въ гумнѣ, для того только, чтобъ имѣть возможность лучше написать его внутренность и освѣтить (это-то больше всего его и интересовало--перещеголять Гранета) первый планъ, и, наконецъ, въ 1824 г. дѣйствительно свѣтлая и правдивая картина „Гумно" была готова и поднесена Государю.

Разумѣется, во всемъ этомъ стараніи не мало было наивности, и даже въ чисто художественномъ отношеніи много никуда негоднаго: добиваться какого-то trompe l'oeil—мы теперь сказали бы: фотографичности—и мелко, и не нужно. Но, къ счастію, Венеціановъ былъ въ самомъ дѣлѣ слишкомъ настоящимъ художникомъ, чтобъ въ себѣ-же самомъ, быть можетъ инстинктивно, не найти противовѣса нехудожественному стремленію и впасть въ скуку и мертвечину, въ которую вдались Делабержъ и позднѣе ученикъ Венеціанова Зарянко.

Кое-что дурное отъ этого преслѣдованія иллюзіи, однако, пробралось въ его картины; такъ,—вѣроятно изъ-за того, что онъ боялся на шагъ отступать отъ природы,—онъ не обращался, хотя и могъ *), свободно и просто съ рисункомъ, особенно человѣческихъ фигуръ, но какъ-то пригвождалъ свои модели, превращалъ ихъ въ безжизненные манекены, съ которыхъ затѣмъ списывалъ съ раболѣпнымъ вниманіемъ все нужное и ненужное до мельчайшихъ деталей.

Но, какъ ни странно сказать, несмотря на то, что фигуры занимаютъ зна-

*) Лучшее доказательство тому, что онъ *могъ*, доказываетъ его совершенно изумительная пастель „Группа крестьянъ" 1823 г. (въ Музеѣ Александра III), которая могла бы сдѣлать честь *лучшимъ* художникамъ прошлаго и начала нынѣшняго вѣка на Западѣ и даже въ Англіи.



Венеціановъ. Помѣщица, занятая хозяйствомъ.

чительную часть во всѣхъ его картинахъ, несмотря на то, что часто онѣ — или кукольны, или слащаво условны (это уже въ угоду времени), общее впечатлѣніе отъ его произведеній остается вполнѣ жизненнымъ, отъ нихъ необычайно вѣетъ теплотой и настроеніемъ. Въ этомъ секретъ его таланта, тутъ пробилась черезъ послѣднюю кору робости (если и не передъ гипсомъ, то передъ такимъ-же мертвецомъ-натурщикомъ) его простая и задушевная природа, умиленная при лицезрѣніи родныхъ мѣстъ, родной обстановки, родныхъ типовъ.

Кому въ цѣлой русской живописи удалось передать такое истинно - лѣтнее настроеніе, какъ то, которое вложено въ его картину „Лѣто" (галлерея Третьякова), гдѣ за нѣсколько угловато посаженной бабой, съ чуть выправленнымъ профилемъ, разстилается чисто-русская, уже вовсе не выправленная природа: далекая, желтая нива, зрѣющая въ раскаленномъ, насыщенномъ солнцемъ воздухѣ! Также удивительная вещь—парная ей „Весна", гдѣ опять-таки слегка академизмомъ отдаетъ только главная фигура женщины, но гдѣ въ пейзажѣ—задолго до Саврасова, а въ сивкѣ — задолго до П. Соколова, выражена вся скромная, тихая прелесть русской весны, милой русской лошаденки. Задолго до Нестерова—Венеціановъ понялъ и передалъ въ своемъ пейзажѣ позади „Спящаго мальчика" (Имп. Академія Художествъ) тотъ полный тончайшей поэзіи и какой-то приниженной прелести, худосочный сѣверный пейзажикъ, который такъ прекрасно дополняетъ и объясняетъ настроеніе св. Сергія Радонежскаго въ циклѣ посвященныхъ ему картинъ Нестерова. Его „Хозяйка сводитъ счеты"—не только по сюжету и по общему расположенію (по сюжету и расположенію она недалека и отъ симпатичнаго, но уже больно сухаго Дроллинга), но и по своей дивной живописи, по прелести отношеній, по одному уже безподобному клочку сѣренькаго, лѣтняго дня, тускло сквозящаго въ окошко,—подходитъ, и весьма близко, къ чудеснѣйшему изъ голландцевъ, къ Питеръ-де-Хоогу.

Какъ-то разъ Венеціанову пришла въ голову дикая мысль тягаться съ академическими профессорами въ изображеніи голаго тѣла—и тогда, вѣроятно къ ихъ великому негодованію, онъ создалъ, опережая на сей разъ Курбэ, своихъ купальщицъ, двухъ жирныхъ бабъ, раздѣвшихся подъ деревьями. Вещь эта безспорно непріятная, уже потому, что не видишь истинной, художественной причины ея созданія, не видишь, чѣмъ могъ Венеціановъ прельститься, такъ какъ

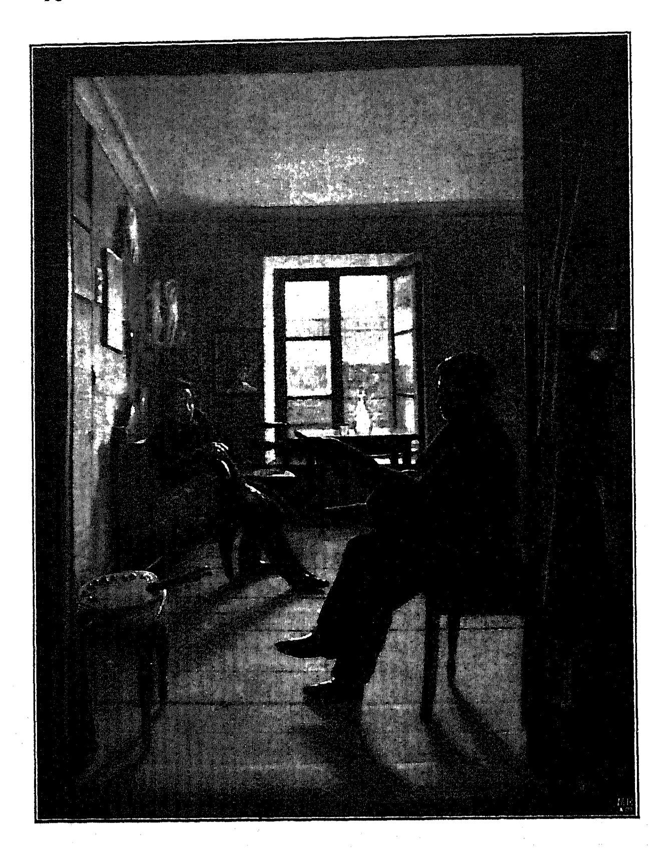
единственную прелесть, которую могла представить такая сцена,—красочныя отношенія тѣлесъ къ зелени,—онъ какъ-то обошелъ даже, заставивъ, повидимому, позировать этихъ женщинъ не на открытомъ воздухѣ, а въ темной комнатѣ, и затѣмъ уже приписавъ къ нимъ пейзажъ. Но по новизнѣ и дерзости для того времени замысла, эта картинка всегда останется единственной и весьма замѣчательной.

Естественно, что Венеціанову должны были удаваться портреты, но онъ ихъ написалъ немного, если не считать большое количество очень внимательныхъ его этюдовъ съ бабъ и мужиковъ. Къ числу прекраснѣйшихъ его произведеній этого рода принадлежитъ его собственный портретъ (Музей Александра III), написанный сочно и жирно, въ пріятныхъ, густыхъ сѣро-желтыхъ и желто-черныхъ тонахъ, никого изъ современниковъ его не напоминающихъ, но имѣющихъ что-то общее, общую даже прелесть, съ вещами Вистлера первой эпохи, а также портретъ, писанный имъ со старичка-живописца Головачевскаго (Имп. Академія Художествъ), окруженнаго нѣсколько по-„Грёзовски" слащавыми воспитанниками. Прекрасна въ краскахъ картина „Проводы рекрута" (у г. Бобылева, въ Москвѣ), вѣрнѣе—тоже портреты молодой бабенки и солдата.

Часто произносились упреки Венеціанову въ приторности—и, дѣйствительно, нѣкоторыя картины его отличаются этимъ недостаткомъ: онъ въ нихъ отдалъ дань своему времени, въ угоду доброжелателямъ, указывавшимъ на примѣръ англійскихъ картинокъ Морланда и уже славившагося тогда Вильке, но непонятно, что та именно вещь, въ которой всего больше имъ сдѣлано такихъ уступокъ, „Причащеніе умирающей", пользовалась во всѣ времена наибольшей симпатіей, даже у тѣхъ, которые съ презрѣніемъ, но, вѣроятно, не вполнѣ разобравшись въ вопросѣ, толковали объ этой его приторности. Вещь эта фальшива не только по фигуркѣ вполнѣ здоровой „умирающей" и по нѣкоторымъ довольно-таки „пейзанистымъ" типамъ мужиковъ, но болѣе всего по слишкомъ пріятному общему тону, по какой-то вкусненькой, совершенно неподходящей пестротѣ и больно тщательному письму.

Впрочемъ, эти рѣдкія уступки времени отнюдь не должны извинять общепринятаго, полуснисходительнаго отношенія къ Венеціанову, какъ-будто изъ милости прозваннаго „отцомъ русскаго жанра". Венеціановъ не былъ только скромнымъ начинателемъ,—вещи, въ которыхъ онъ просто и цѣльно выразился, рисуютъ его намъ какъ первокласснаго мастера и необычайнаго человѣка, которымъ вполнѣ должна гордиться Россія, ничуть не меньше, чѣмъ Германія—Рунге.

Самъ Венеціановъ сознавалъ свое значеніе, да иначе оно и не могло быть, такъ какъ безъ внутренняго самосознанія онъ не рѣшился бы „побѣдить невозможность", тѣмъ менѣе принять на себя такой крестъ: удовлетворяться скромнымъ положеніемъ русскаго Теньера или Доу, когда таланта и силъ въ немъ было больше, чѣмъ во всѣхъ россійскихъ Пуссэнахъ и Рафаэляхъ вмѣстѣ взятыхъ. Это лучше всего видно изъ того, съ какимъ фанатизмомъ, съ какимъ апостольскимъ рвеніемъ онъ поддерживалъ свою идею, какъ выбивался изъ силъ, чтобъ измѣнить царившее тогда академическое теченіе, измѣнить самое русло его, противопоставляя казенной школѣ, пользовавшейся грандіозными средствами и драгоцѣнными правами, свою собственную, частную, учрежденную на жалкія свои средства, лишь со слабой, далеко не убѣжденной поддержкой со стороны членовъ-патріотовъ Общества Поощренія Художниковъ. Съ неусыпнымъ рвеніемъ отыскивалъ онъ молодые таланты прямо изъ народа, преимущественно среди маляровъ, привлекалъ ихъ къ себѣ, любовно слѣдилъ за каждымъ ихъ шагомъ, даже давалъ тѣмъ, кто побѣднѣе, кровъ и одежду, только бы они не уходили отъ него.



Тырановъ. Пріятели.

Количество его учениковъ для того времени, когда художественныя школы еще не загромождались барышнями-любительницами и всякимъ вздорнымъ элементомъ, было громадно — свыше 60 человѣкъ, и большую часть изъ нихъ Венеціановъ содержалъ на свои средства, а для другихъ изъ кожи выбивался въ хлопотахъ о поощреніи и вспомоществованіи, самъ же кое-какъ приэтомъ существовалъ частными уроками и доходомъ отъ своей деревушки. Послѣ его смерти никакого состоянія не осталось, и, къ стыду русскаго художества, дочь его умерла нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ крайней бѣдности, почти нищей.

Отъ работъ этихъ учениковъ не много сохранилось, но что сохранилось, то необычайно трогательно и пріятно.

Достаточно взглянуть на уютную, скромненькую комнатку Тыранова (въ Музеѣ Александра III), съ такимъ искусствомъ написанную, въ которой такъ мило, просто усѣлись пріятели: одинъ бряцаетъ на неразлучной гитарѣ, другой проникновенно слушаетъ, а въ открытое окно льется лѣтній петербургскій свѣтъ и воздухъ; достаточно взглянуть, въ томъ-же Музеѣ, на превосходный его собственный портретъ, и увидать рядомъ съ двумя этими перлами тѣ два невообразимые по своему уродству, совершенно въ Брюлловскомъ стилѣ, этюда, сдѣланные тѣмъ-же Тырановымъ, но уже внѣ вліянія Венеціанова, въ „благодатной странѣ художества“, чтобъ сразу убѣдиться, какой это былъ пріятный и хорошій талантъ, какой славный русскій художникъ готовился изъ него выйти, и какимъ невозможнымъ мазуномъ, розовымъ и вылощеннымъ онъ сдѣлался, послѣ того какъ измѣнилъ своему учителю и поплелся за Брюлловымъ. Бѣдный Тырановъ умеръ сумасшедшимъ, помѣшавшись, говорятъ, отъ любви къ натурщицѣ; можно было-бы это понимать символически, подразумѣвая подъ натурщицей лживую, разодѣтую, нарумяненную красавицу — Академію...

Михайловъ, который извѣстенъ, какъ весьма плохой копіистъ старыхъ мастеровъ и авторъ дрянненькихъ, банальныхъ иконъ, былъ такъ любимъ Венеціановымъ, что послѣдній просилъ разрѣшенія прибавить къ фамиліи Михайлова свою собственную. Можно судить о томъ, какимъ дѣйствительно хорошимъ ученикомъ его онъ былъ и какимъ дѣльнымъ художникомъ могъ бы стать, если-бы не измѣнилъ ему, по одной картинѣ (въ Академіи Художествъ) „Перспектива античной галлереи“, вещи сухой, на первый взглядъ, скучной, какъ казен-

ная съемка, но сдѣланной съ трогательнымъ усердіемъ и съ отличнымъ умѣніемъ.

Портретъ Ступина и его учениковъ, работы Николая Алексѣева-Сыромянскаго, посторонняго послѣдователя Венеціанова, почему-то хранящійся въ кладовой Академіи Художествъ,—вещь прямо первоклассная, не уступающая лучшимъ портретамъ самого Венеціанова, и весьма вѣроятно, что сильны и хороши были всѣ тѣ бытовыя сценки, которыя были писаны этимъ-же Алексѣевымъ въ 20-хъ и 30-хъ годахъ. Но и его захватила волна Брюлловскаго академизма, и онъ поступилъ въ чиновники высокаго искусства, принявшись писать дюжинные образа и никому ненужныхъ „вакханокъ“, такъ что для насъ этотъ мастеръ теперь представляется скорѣе типомъ ужаснаго Брюлловца, нежели хорошимъ послѣдователемъ Венеціанова.

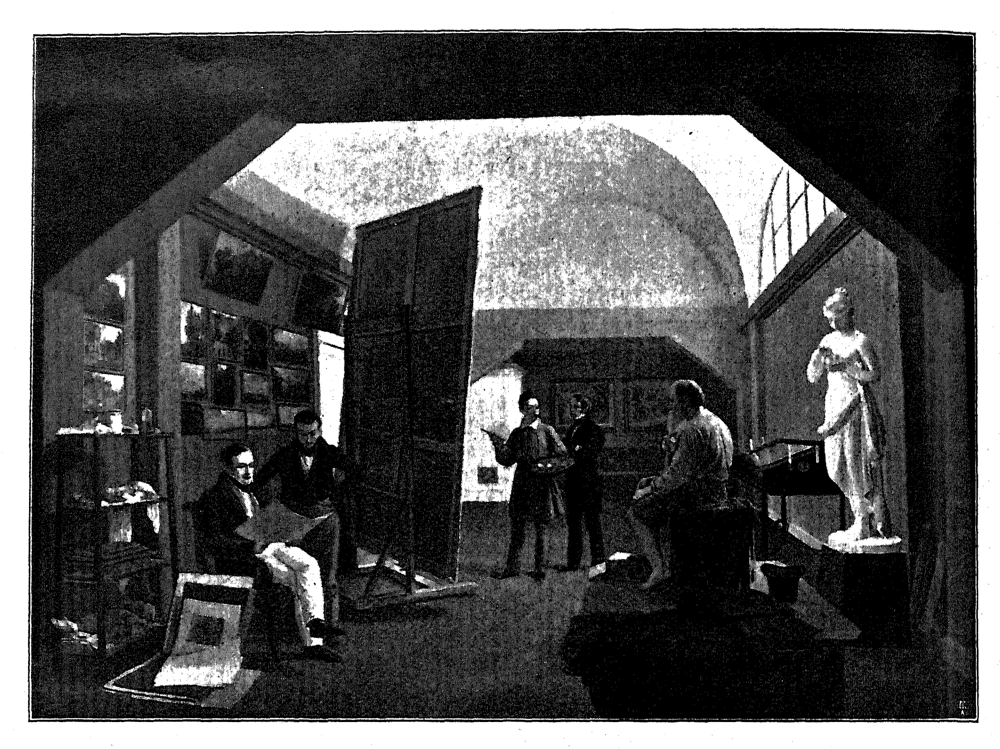
Зарянко. Портретъ г-жи Сокуровой.

Измѣнниками-же являются и оба брата Чернецовы, особенно Григорій, авторъ прекрасной по своей интимной прелести, извѣстной по литографіи, картинки „Утро“ (собраніе пріятелей въ небольшой комнаткѣ). Были-ли Чернецовы учениками Венеціанова, достовѣрно, кажется, неизвѣстно, но что они, въ молодыхъ годахъ, прямо по своему участію въ изданіяхъ Общества Поощренія Художниковъ, въ которыхъ сотрудничалъ такъ дѣятельно и Венеціановъ, могли быть съ нимъ въ общеніи и находиться подъ его вліяніемъ, лучше всего доказываютъ ихъ первыя перспективы всякихъ дворцовыхъ залъ и комнатъ, исполненныя *тихо* и добросовѣстно, съ любовію и большой тонкостью въ рисункѣ и „отношеніяхъ“ *). Впослѣдствіи Чернецовы попали въ кругъ вліянія Максима Воробьева и принялись блуждать по всему бѣлу свѣту, писать бездушныя ведуты всевозможныхъ, совсѣмъ не понятыхъ ими, Амальфи и Босфоровъ. Также измѣнникомъ былъ еще Плаховъ, начавшій съ милѣйшихъ народныхъ сценокъ и кончившій невозможной Дюссельдорфщиной.

Остались вѣрными Венеціановцами немногіе. Самый извѣстный среди нихъ —Зарянко, который хотя и перешелъ въ Академію, но не подпалъ подъ ея вліяніе. Однако лизанные его портреты послѣдняго періода, напоминающіе, до обмана, увеличенныя и раскрашенныя фотографіи, явно свидѣтельствуютъ (особенно при сопоставленіи ихъ рядомъ съ его-же великолѣпной, чисто-Венеціановской внутренностью Никольскаго собора и тѣми рѣдкими портретами перваго періода, которые еще писаны широкой и бодрой, въ родѣ Тыранова, кистью) о томъ, что и онъ не устоялъ, одинокій, всѣми оставленный, вдобавокъ сухой и ограниченный человѣкъ, отъ вліянія всеобщаго безвкусія. Все завѣщаніе Венеціанова у него свелось къ какому-то, дѣйствительно, „фотографированію“ безразлично

---

*) Вѣроятно, въ такомъ-же родѣ были ихъ виды Волги, исполненные, впрочемъ, гораздо позже,—безконечная, въ нѣсколько сажень панорама, которую они срисовывали, медленно переѣзжая съ мѣста на мѣсто, и живя въ импровизированномъ на баркѣ домикѣ. Къ сожалѣнію, этотъ драгоцѣнный топографическій документъ затерялся.

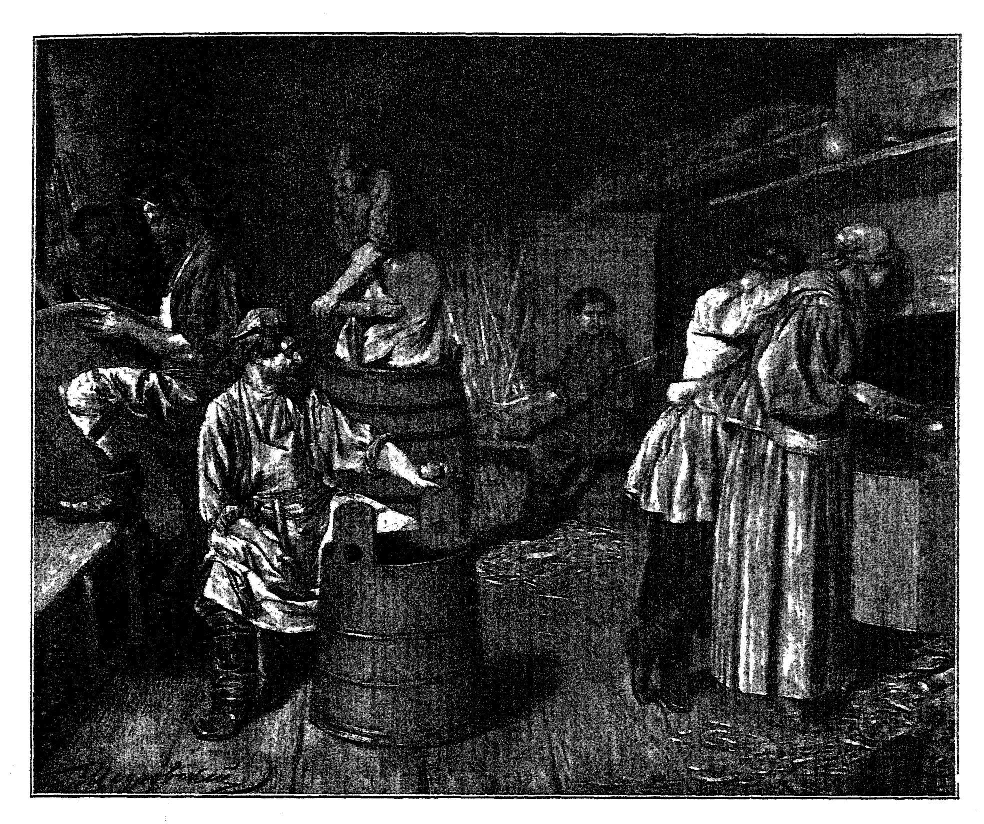


Зеленцовъ. Мастерская Басина.

чего, безъ внутренней теплоты, зря, съ совершенно излишними подробностями, съ грубымъ битьемъ на иллюзію, на „выпираніе". Каждый волосокъ, каждую пòру, всякій оттѣнокъ въ брилліантахъ, какъ будто даже нити въ кружевахъ, онъ копировалъ съ неумолимой тщательностью, правда точно, но нелѣпо, тѣмъ болѣе, что фотографія принялась при немъ уже это дѣлать гораздо быстрѣе и съ большимъ совершенствомъ.

Зарянко представляется типомъ тѣхъ исказителей, которые встрѣчаются во всѣхъ вѣроученіяхъ. Благодаря своему тупоумію такіе люди удерживаютъ лишь самое слабое, простое и доступное въ словахъ своихъ наставниковъ, съ невозмутимой прямолинейностью прутъ по предначертанной дорогѣ, убѣжденные, что продолжаютъ живое дѣло своего учителя, но въ сущности только уродуя и вконецъ губя его. Пользуйся онъ до конца совѣтами Венеціанова, быть можетъ онъ и воздержался бы отъ этихъ излишествъ, а то имъ руководили лишь остатки воспоминаній объ учителѣ и тѣ варвары-заказчики, преимущественно среди именитаго московскаго купечества, которые больше всего требовали, чтобъ можно было понять изъ картины, какъ дорого платье, на нихъ надѣтое, и чистой-ли воды перстень на пальцѣ.

Кромѣ Зарянки очень немногіе остались вполнѣ вѣрны своему учителю. Таковы Крендовскій, Крыловъ, Щедровскій, Зеленцовъ и Александръ Алексѣевъ, но объ ихъ дѣятельности мы имѣемъ самыя сбивчивыя свѣдѣнія. Картинъ Крылова не сохранилось, что очень странно, такъ какъ онѣ имѣли нѣкоторый успѣхъ въ 20-хъ годахъ, и на то, какъ интересны онѣ должны были быть, указываетъ уже одно дошедшее до насъ описаніе ихъ. Одна изображала нѣчто дотолѣ въ русской живописи небывалое—зимній пейзажъ въ деревнѣ, и была *цѣликомъ написана съ натуры*, изъ нарочно, среди поля, выстроеннаго какимъ-то мецена-

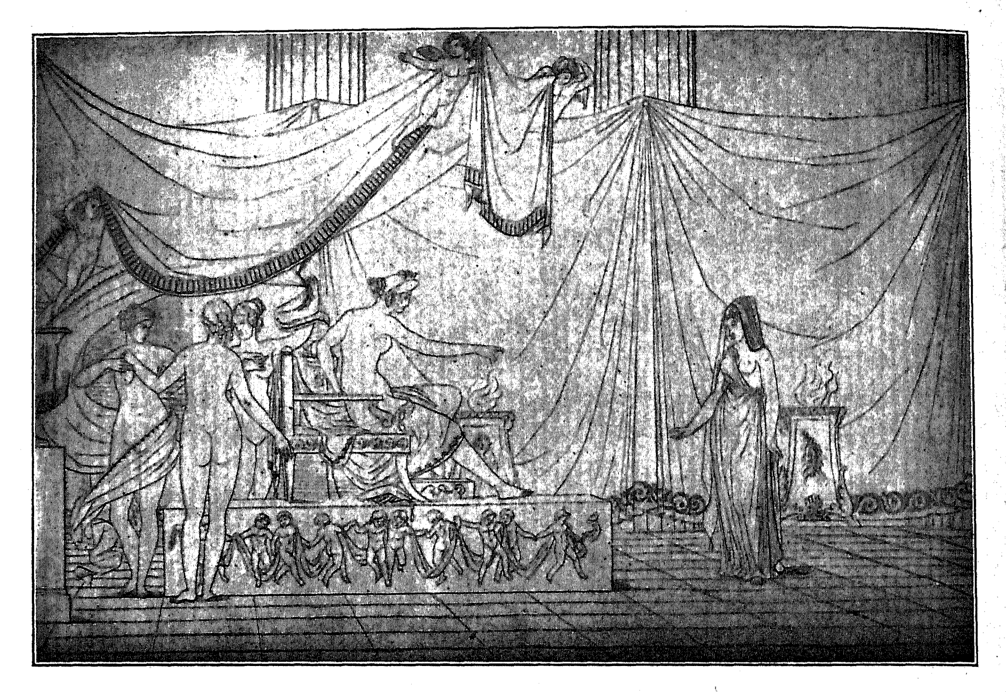


И. Щедровскій. Мастерская бондаря.

томъ-купцомъ балагана, другая — портретъ брата этого купца, въ охотничьемъ костюмѣ, съ собакой. Главная картина Александра Алексѣева, изображавшая съ интереснѣйшими подробностями, и, какъ кажется, очень трогательно, мастерскую Венеціанова, также пропала безслѣдно, но если она равнялась по достоинству премилой картинѣ другого (крайне неплодовитаго) Венеціановца, Зеленцова,— „Мастерской Басина“, то объ этой потерѣ нельзя достаточно пожалѣть. Отъ Крендовскаго имѣется въ музеѣ Цвѣткова интересная вещь 1837 г.— „Сборы на охоту“, гдѣ съ величайшимъ усердіемъ, нѣсколько сухо и уже больно безразлично, нарисованы и выписаны люди, собаки, комната, бездна оружія, всевозможныя другія детали *).

Отъ Щедровскаго осталось еще больше, чѣмъ отъ другихъ (но зато вовсе нѣтъ свѣдѣній о немъ самомъ): 30 рисунковъ тушью, въ Музеѣ Александра III, и, затѣмъ, извѣстныя, почти вполнѣ съ ними схожія—фигуры только перетасованы— литографіи, изданныя съ текстомъ въ 40-хъ годахъ Обществомъ Поощренія Художниковъ, и въ обѣихъ этихъ серіяхъ Щедровскій съ чрезвычайнымъ вниманіемъ и точностью, прямо съ натуры, но безъ всякаго личнаго отношенія къ дѣлу, точно въ камеръ-обскуру, срисовалъ нравы и типы простыхъ классовъ Гого-

*) Говорятъ, онъ жилъ впослѣдствіи въ Кременчугѣ и писалъ хорошія миніатюры; его вещица въ Румянцевскомъ музеѣ „Малороссіянка“ незначительна, но заставляетъ думать, что онъ лучше и серьезнѣе понималъ Малороссію, нежели розовые Штернберги, Трутовскіе и Ив. Соколовы.



Графъ Ѳ. Толстой. Душенька передъ Венерой.

левскаго времени *), что сообщаетъ этимъ рисункамъ, въ историческомъ, по крайней мѣрѣ, отношенiи, чрезвычайную драгоцѣнность.

Какъ то ни странно, но самаго классическаго изъ нашихъ живописцевъ, графа Ѳ. П. Толстого, можно также считать отчасти Венецiановцемъ; но оно и не такъ покажется страннымъ, если вспомнить, что графъ Толстой не былъ „крѣпостнымъ" Академiи, а былъ живымъ и горячимъ человѣкомъ, жизнь котораго (его участiе въ франмасонствѣ и проч.) была полна самыхъ романтическихъ и пылкихъ увлеченiй, который свободно и съ глубокимъ, истиннымъ пониманiемъ увлекался тѣмъ, чѣмъ заставляли увлекаться, въ закупоренной темницѣ, Егоровыхъ и Шебуевыхъ. Въ его медаляхъ, разумѣется, много скучнаго и ходульно-аллегорическаго, но нѣкоторые изъ его восковыхъ барельефовъ и вся его „Душенька" полны такой грацiи и ритма, такъ тонко задуманы, исполнены такой прекрасной античной страстности, съ изрѣдка встрѣчающимися мотивами Лафонтеновской шаловливости, что эти произведенiя могутъ быть причислены къ истинно-эллинскимъ созданiямъ новаго времени, вродѣ работъ Прюдона и нѣкоторыхъ Флаксмана. Какъ Прюдонъ не сторонился жизни—и живой, сердечный Прюдонъ не могъ ея сторониться,—такъ точно живой и сердечный Толстой вполнѣ понималъ ея прелесть и любилъ передавать ее. Впослѣдствiи, уже старикомъ, онъ много сдѣлалъ смѣшного, нехорошо вникнувъ въ чуждый ему романтизмъ, и все-же безъ мѣры увлекаясь имъ, но въ тѣ самые годы, когда создавалась „Душенька", исполнены имъ и тѣ совсѣмъ Венецiановскiе, по своей

*) Я дольше остановился на всѣхъ Венецiановцахъ—несмотря на то, что и свѣдѣнiй о нихъ мало, да и произведенiя ихъ всѣ на-перечетъ, — потому, что, во-первыхъ, считаю эту школу однимъ изъ важнѣйшихъ явленiй въ исторiи русскаго искусства, а затѣмъ, также, питая надежду, что эти строки заставятъ, кого слѣдуетъ, поискать и навести справки: авось не все еще погибло и есть возможность собрать всѣхъ этихъ милыхъ художниковъ и представить ихъ въ полномъ объемѣ...

Графъ Ѳ. Толстой. Семейство художника.

интимной прелести, виды комнатъ его квартиры, гдѣ за столомъ сидятъ онъ и его домашніе, гдѣ въ безконечной залѣ отдыхаетъ на диванѣ другъ дома, или гдѣ у скромнаго окошечка, вѣроятно подъ чердакомъ, занимается шитьемъ дѣвица *).

Нельзя Венеціанову ставить въ упрекъ слабое распространеніе и недолговѣчное существованіе его школы, и видѣть причину тому *въ бѣдности содержанія* картинъ всѣхъ этихъ художниковъ. Начать съ того, что о бѣдности живописнаго содержанія въ такомъ прекрасномъ художникѣ, какъ Венеціановъ, не можетъ быть и рѣчи, такъ какъ лучшія его картины способны доставить безконечное удовольствіе для глаза; не можетъ быть рѣчи и о бѣдности содержанія въ такихъ перлахъ, какъ комната Тыранова или Алексѣевскій портретъ Ступина; но, дѣйствительно, другіе въ этой школѣ не отличались ни поэзіей живописнаго замысла, ни особенной тонкостью, поэзіей исполненія. Однако въ томъ вина не Венеціанова и не учениковъ его, а всего современнаго имъ общества. Лучшія силы и не шли къ нему, ихъ тянуло къ успѣху, ихъ притягивали лавры, расточаемые „высокимъ искусствомъ", говорить же о томъ, что нѣтъ никакого высокаго и низкаго искусства, а есть одно единое искусство, и что во всякомъ случаѣ не академическое и не Брюлловское искусство должно

*) Въ томъ-же родѣ были нѣкоторые очень милые и чрезвычайно усердно исполненные портреты среди домашней обстановки или цѣлыя сценки—другого *барина*, также занявшагося художествомъ,—Рейтерна. Эти два примѣра и то обстоятельство, что сохранилось довольно много такихъ-же картинокъ, исполненныхъ по заказу *господъ* крѣпостными художниками, доказываютъ, что у людей именно хорошаго общества, получившихъ серьезное и разностороннее воспитаніе, могъ быть въ то время болѣе живой и привольный взглядъ на задачи искусства, нежели у всѣхъ тѣхъ несчастныхъ, которыхъ закабаляли въ Академію и пичкали Винкельмановской ересью.

считаться высокимъ,—никому въ то время въ голову не приходило и не могло, при общемъ равнодушіи, *) прійти. Наиболѣе чуткія, жаждущія свѣта души фатально уходили туда, куда ихъ толкали рѣшительно всѣ и гдѣ имъ обѣщали преподать сколько ихъ пламеннымъ сердцамъ было-бы угодно самаго „высокаго" искусства. У Венеціанова же оставались лишь скромныя, забитыя, вѣроятно грубыя существа, безобидныя при ограниченности ихъ таланта, а слѣдовательно никого не интересовавшія. Напрасно Венеціановъ возлагалъ надежды на талантливѣйшихъ, приручалъ ихъ къ себѣ, кормилъ ихъ на свои скромныя средства, причислялъ къ своему семейству. Весь послѣдній періодъ его жизни прошелъ одной сплошной драмой: любимое его дѣло разваливалось, уничтожалось, ненавистный врагъ крѣпъ, и взлелѣянные имъ птенцы, самые лучшіе, самые надежные, одинъ за другимъ перелетали во вражескій станъ, попадали въ общую темницу, гдѣ, пребывая въ постоянной галлюцинаціи передъ ложнымъ блескомъ (тамъ выставляемымъ какъ само солнце), гибли отъ леденящаго воздуха Брюлловскаго чванливаго творчества, отъ соприкосновенія съ мертвечиной гипсоваго класса.

Не дожилъ Венеціановъ до того момента, когда снова русская живопись выглянула на свѣтъ Божій, такъ какъ онъ умеръ въ 1847 г., за годъ до столь успѣшнаго появленія первыхъ картинъ Ѳедотова.

Трудно сказать, жили-ли традиціи Венеціанова послѣ его смерти. Надо думать, что нѣтъ, если мы взглянемъ на непосредственно послѣ него явившихся „жанристовъ" (Штернбергъ, Чернышевъ, Тиммъ, Иванъ Соколовъ и даже Сверчковъ, Петръ Соколовъ, Зичи ничего общаго съ Венеціановымъ не имѣли), и еще менѣе, если взглянемъ на тѣхъ, которые взялись за бытовую живопись впослѣдствіи. Но среди поколѣнія 60-хъ годовъ всего одинъ художникъ и то третьестепенный явился какъ-бы запоздалымъ и одинокимъ Венеціановцемъ, скромно, просто списывавшимъ съ натуры, совсѣмъ такъ, какъ то практиковалось въ школѣ 20-хъ годовъ,—это Морозовъ.

VI.

Прежде чѣмъ перейти отъ Венеціанова къ Брюллову, намъ нужно взглянуть еще на одну область живописи, которой мы до сихъ поръ совершенно не касались,—на первые шаги нашего пейзажа.

Кое-что свѣжее было сдѣлано въ этой области даже до Венеціанова, еще въ XVIII вѣкѣ. И это весьма естественно: какъ только стали возводиться великолѣпные дворцы, разбиваться роскошные сады и выростать какъ по волшебству новые города, явилась потребность все это увѣковѣчить, отъ всего этого, какъ отъ самаго лестнаго для самолюбія русскаго человѣка, имѣть воспоминанія, „портреты". Именно по той-же причинѣ, по которой съ такимъ усердіемъ выписывались иностранные портретисты (что и повело къ разцвѣту собственной

*) Громкихъ фразъ по адресу искусства, въ подражаніе истинному энтузіазму французовъ и нѣмцевъ къ нему, было сказано не мало, но какъ все это пусто, даже то, что говорилось величайшими нашими писателями!

школы портретистовъ), выписывались съ неменьшимъ усердіемъ иностранные „портретисты мѣстностей"—перспективисты и видописцы, подъ вліяніемъ которыхъ и среди доморощеннаго малерства стали проявляться вскорѣ первые проблески пейзажной живописи, но относящіяся сюда произведенія сперва представляютъ собою не что иное, какъ просто архитектурныя и топографическія съемки, а затѣмъ только они, по мѣрѣ того, какъ иностранныя наставленія глубже прививались, пріобрѣтаютъ все большее техническое совершенство и все болѣе художественный характеръ.

При Петрѣ уже появляются первые виды Петербурга, сдѣланные русскими художниками—Земцовымъ и Зубовымъ, свидѣтельствующіе по крайней мѣрѣ объ извѣстной выучкѣ. При Елисаветѣ выходитъ въ свѣтъ цѣлый, отличный атласъ гравюръ, изображающихъ виды Петербурга и окрестностей по рисункамъ Махаева, въ которыхъ замѣчается большой шагъ впередъ въ художественно - научномъ отношеніи, прекрасное знаніе перспективы и умѣніе выбрать удачную точку. А при Екатеринѣ появляется нѣсколько художниковъ, совершенно сформированныхъ, отъ которыхъ и идетъ вся та скромная школа пейзажистовъ начала XIX вѣка, которая оставила по себѣ немало милыхъ памятниковъ, не столько въ картинахъ, сколько въ аквареляхъ, гравюрахъ, позже въ литографіяхъ.

Семенъ Щедринъ обучался уже въ новоучрежденной Академіи, состоя ученикомъ театральнаго декоратора Перезинотти, и былъ затѣмъ посланъ пенсіонеромъ заграницу, къ знаменитому Казановѣ. Почерпнулъ-ли Щедринъ что-либо отъ этого ловкаго итальянца—мы не знаемъ, такъ какъ не имѣемъ работъ перваго періода его дѣятельности, но скорѣе можно сказать, что нѣтъ, если судить по тому, что имъ было сдѣлано при Павлѣ (многочисленные виды загородныхъ дворцовъ и „англійскихъ" парковъ), въ которыхъ видно только кое-какое ремесленное умѣнье, слабое подражаніе иностраннымъ пейзажамъ и лишь изрѣдка робкое доискиваніе сентиментальнаго настроенія. Но произведенія его въ слишкомъ большомъ количествѣ встрѣчаются во всѣхъ дворцахъ, чтобъ можно было умолчать о немъ; съ другой стороны, онъ для насъ интересенъ уже какъ преподаватель Мартынова и своего племянника Сильвестра Щедрина, двухъ наилучшихъ художниковъ послѣдующей эпохи.

Болѣе свѣжимъ, нежели Семенъ Щедринъ, является Михаилъ Ивановъ, вернувшійся въ Петербургъ изъ пенсіонерства (учился у Лепрэнса и Гаккерта) еще въ 1779 г., но поступившій въ Академію преподавателемъ гораздо позже, впрочемъ, въ лучшую пору своей дѣятельности, въ 1800 г. Положимъ, несмѣтное количество его акварелей, которое хранится въ Эрмитажѣ, показываетъ въ немъ лишь порядочнаго перспективиста, славно, чисто по-англійски „мывшаго" бумагу, недурно, хотя и шаблонно выбиравшаго мѣстности, но мы имѣемъ свидѣтельства о томъ, что это былъ пылкій, горячій человѣкъ, вносившій большое воодушевленіе въ свое преподаваніе, сильно оживлявшій все русское художественное общество, а его участіе въ Теребеневскихъ карикатурахъ, нѣкоторыя батальныя картины и тѣ прекрасныя акварели позднѣйшаго времени, вовсе не уступающія лучшимъ вещамъ Роландсона, которыя хранятся у И. Е. Цвѣткова въ Москвѣ, отлично это подтверждаютъ.

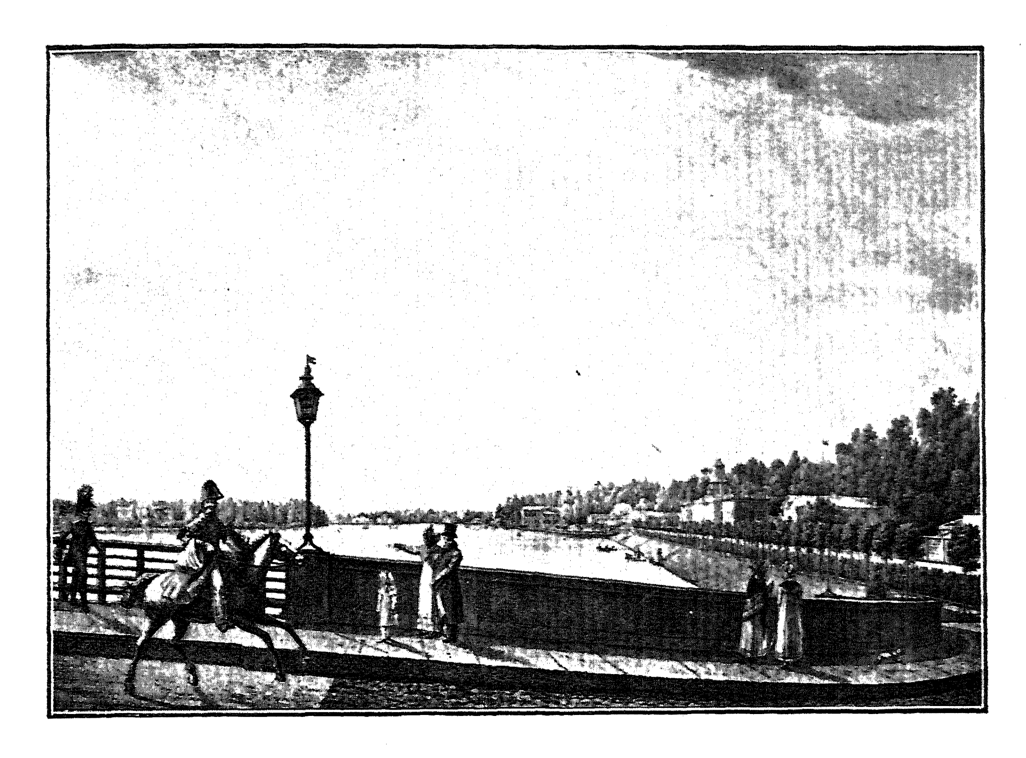
Ѳедоръ Алексѣевъ—на ряду съ нашими большими портретистами XVIII вѣка одинъ изъ наиболѣе интересныхъ художниковъ перваго періода русской живописи. Большинство того, что отъ него осталось, какъ, напримѣръ, акварельные виды Москвы въ Эрмитажѣ и всякіе его Кремли и Петербурга послѣднихъ двадцати лѣтъ его жизни, относятся собственно ко времени полнаго упадка его творчества. Спутанный вліяніемъ вошедшаго въ моду Гюбера Робера, онъ принялся шика-

Ѳ. Алексѣевъ. Набережная Невы.

рить, щеголять,—и совсѣмъ неуклюже,—вмѣсто того, чтобы попрежнему жирной и сочной кистью серьезно передавать натуру, а рисунокъ его сталъ дряблымъ и небрежнымъ, колоритъ превратился въ какую-то жесточайшую какофонію, состоящую исключительно изъ трехъ тоновъ: желтаго, чернаго и синяго. Но то, что имъ было сдѣлано въ первую половину его дѣятельности, подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ сильной и правдивой венеціанской школы, такъ хорошо, что вполнѣ можно согласиться съ прозвищемъ русскаго Каналетто, даннымъ ему современниками.

Никто изъ западныхъ художниковъ такъ не подходилъ къ Бернардо Белотто, какъ нашъ Алексѣевъ; его копіи съ картинъ знаменитаго венеціанца въ Румянцевскомъ музеѣ—Дрезденскій Цвингеръ и какая-то перспектива—не будь его подписи, можно было-бы принять за оригиналы, а его „Набережная", въ Музеѣ Александра III,—вещь прямо изумительная, стоющая, по живописному своему мастерству, портрета Дениса Давыдова. Какого-либо настроенія искать въ ней нечего: Петербургъ написанъ въ тѣхъ самыхъ, горячихъ тонахъ съ черноватыми тѣнями, которые были найдены Белотто и въ которыхъ этотъ мастеръ писалъ рѣшительно все,—и площадь Св. Марка, и Варшавскіе дворцы; но эта самая сочность, горячность красокъ, ихъ полное вкуса сопоставленіе и „жирная" техника сообщаютъ этой картинкѣ такое живописное очарованіе, что не приходится сожалѣть объ отсутствіи въ ней чего-либо болѣе правдиваго.

Такъ-же хороши виды столицъ и провинціальныхъ городовъ, хранящіеся въ Академіи Художествъ и въ нѣкоторыхъ дворцахъ и писанные имъ въ 80-хъ и 90-хъ годахъ XVIII вѣка, въ которыхъ еще не видно того неудачнаго подражанія Роберу, но, наоборотъ, замѣчается бо̀льшая самостоятельность въ сравненіи съ прежними вещами. Алексѣевъ видимо добивался въ нихъ освободиться отъ



Галактіоновъ. Каменноостровскій мостъ.

Белоттовской черноты, видимо желалъ передать сѣрый, туманный воздухъ Петербурга, ближе подойти къ правдѣ, выразить скромно и отрѣшившись отъ чужеземнаго блеска тоскливую прелесть сѣверной столицы. Эти картины средняго періода, вѣроятно, подѣйствовали болѣе всего на формацію новыхъ талантовъ: Галактіонова, Максима Воробьева и Мартынова, которыхъ всѣхъ, вмѣстѣ съ Алексѣевымъ, можно справедливо назвать поэтами Петербурга.

Въ 1799 г. былъ учрежденъ въ Академіи Художествъ гравировальный классъ, нарочно созданный для изготовленія видовъ царскихъ садовъ и дворцовъ, въ отвѣтъ на ту-же потребность, которая вызвала въ свое время появленіе Махаевскихъ гравюръ. Но работы художниковъ, занимавшихся въ этомъ классѣ, получили совсѣмъ другой характеръ, нежели тотъ бездушно-топографическій, который былъ въ Махаевскихъ „проспектахъ", и это благодаря, съ одной стороны, участію въ преподаваніи такихъ свѣжихъ или почтенныхъ художниковъ, какъ М. Ивановъ, старшій Щедринъ и Алексѣевъ, а съ другой стороны и потому, что въ обществѣ измѣнился взглядъ на самую природу. Сады при Екатеринѣ II перестали быть расширенными до колоссальности гостиными съ зелеными стѣнами и съ зеркально укатанными дорожками; теперь появилась изъ Англіи и въ зависимости отъ проповѣди Руссо новая мода — любить все простое, естественное, даже милую, хоть и жалкую, родную природу, и эта мода находила слишкомъ живой отголосокъ въ душѣ всякаго, чтобъ изъ моды не превратиться въ дѣйствительное чувство. Уже работы Щедрина Павловскихъ временъ отражали это вѣяніе, въ Ивановѣ оно сказалось еще болѣе, наконецъ лучшій ученикъ гравировальнаго класса Галактіоновъ создалъ цѣлое направленіе, отличающееся именно этимъ простодушнымъ и задушевнымъ характеромъ.

М. Воробьевъ. Парадъ на площади Зимняго Дворца.

Самъ Галактіоновъ былъ художникъ робкій и аккуратный, но его заслуга и состояла какъ-разъ въ томъ, что онъ былъ робкій и аккуратный, не мудрствовалъ лукаво, не „шикарилъ", а внимательно присматривался къ природѣ, переносилъ все, что видѣлъ, на бумагу; и приэтомъ слѣдуетъ замѣтить, что онъ видѣлъ очень тонко, не упуская ничего характернаго. Милы, и совершенно по Жанъ-Жаковски, уже всѣ его первые виды: Марли и Монплезира, Павловска и Гатчины, гдѣ гуляютъ во фракахъ и чулкахъ чувствительные кавалеры и въ длинныхъ, ампирныхъ шлейфахъ мечтательныя дамы; но вполнѣ онъ высказался впослѣдствіи, когда сталъ пользоваться литографіей, которая привилась у насъ тотчасъ-же вслѣдъ за ея изобрѣтеніемъ и которая допускала бо̀льшую вольность въ техникѣ, и проще свѣжѣе относиться къ дѣлу. Въ литографіяхъ имъ изданы тѣ очаровательные виды Петербурга, которые такъ вѣрно, живо и поэтично передаютъ всю странную прелесть этого мрачнаго города, тогда еще не искаженную тѣмъ безвкусіемъ, которымъ надѣлилъ его эклектическій XIX вѣкъ: низкія, широкія улицы, по которымъ движатся рѣдкіе прохожіе, грохочутъ дрожки фельдъ-егеря или раздается топотъ курьера; среди этихъ пустынь великолѣпные соборы и дворцы; тоскливый парадъ на безконечной площади Царицына луга; видъ въ тихій лѣтній вечеръ съ моста на рѣку и жиденькіе дачные сады Острововъ.

На картинахъ Щедрина и М. Иванова фигуры служили только „стаффажемъ" для оживленія; это не были настоящіе люди, а вѣчно повторяющіяся куклы среди шаблонныхъ декорацій. У Алексѣева онѣ пріобрѣли больше значенія, но у Галактіонова онѣ играютъ чуть-ли не главную роль въ общемъ настроеніи. Пожалуй, въ его петербургскихъ видахъ самое интересное—обыватели, скромно проходящіе передъ зрителемъ, видимо занятые своимъ дѣломъ, не позируя, точно снятые посредствомъ идеальной фотографіи, которая могла бы выбирать между существеннымъ и несущественнымъ.

Одного направленія съ Галактіоновымъ — впрочемъ, старше его годами — другой поэтъ прежняго Петербурга, еще болѣе скромный, даже неумѣлый,—

А. Брюлловъ. Гуляніе на Елагиномъ (фрагментъ).

Мартыновъ, который въ своихъ ребячески нарисованныхъ, но очень хорошо раскрашенныхъ литографіяхъ и чрезвычайно тонкихъ акварeляхъ является, пожалуй, еще болѣе сердечнымъ и непосредственнымъ художникомъ, нежели Галактіоновъ. Очаровательно-правдиво передалъ онъ длинные ряды скучныхъ, холодныхъ домовъ, однообразно вымазанныхъ охрой, тощіе, но милые сады нашихъ окрестностей (площадка Монплезира, съ заходящимъ солнцемъ, играющимъ на легкихъ всплескахъ залива), полные суровой поэзіи берега Невы, съ ихъ громадами дворцовъ или съ далекимъ Смольнымъ, тающимъ въ лѣтнемъ вечернемъ воздухѣ. Мартыновъ, скромный, неумѣлый Мартыновъ, какъ никто, передалъ всю своеобразную красоту Петербурга, красоту его грандіозной казенщины, его охряныхъ фасадовъ, безконечныхъ, вытянутыхъ въ линію улицъ, его чахлыхъ окрестностей, гдѣ среди полузаброшенныхъ, жалкихъ парковъ красуются вычурные дворцы; а лучше всего онъ передалъ всевозможные эффекты освѣщенія и того особеннаго морского воздуха, которыми Петербургъ можетъ похвастать даже передъ Голландіей.

М. Н. Воробьевъ, почему-то болѣе всего прославившійся своими видами Палестины и всякой заморской „живописности", ничего ровно не выражающими и очень неважно исполненными, въ первую половину своей дѣятельности, до 1820-хъ годовъ, также преимущественно былъ занятъ Петербургомъ, но онъ уже

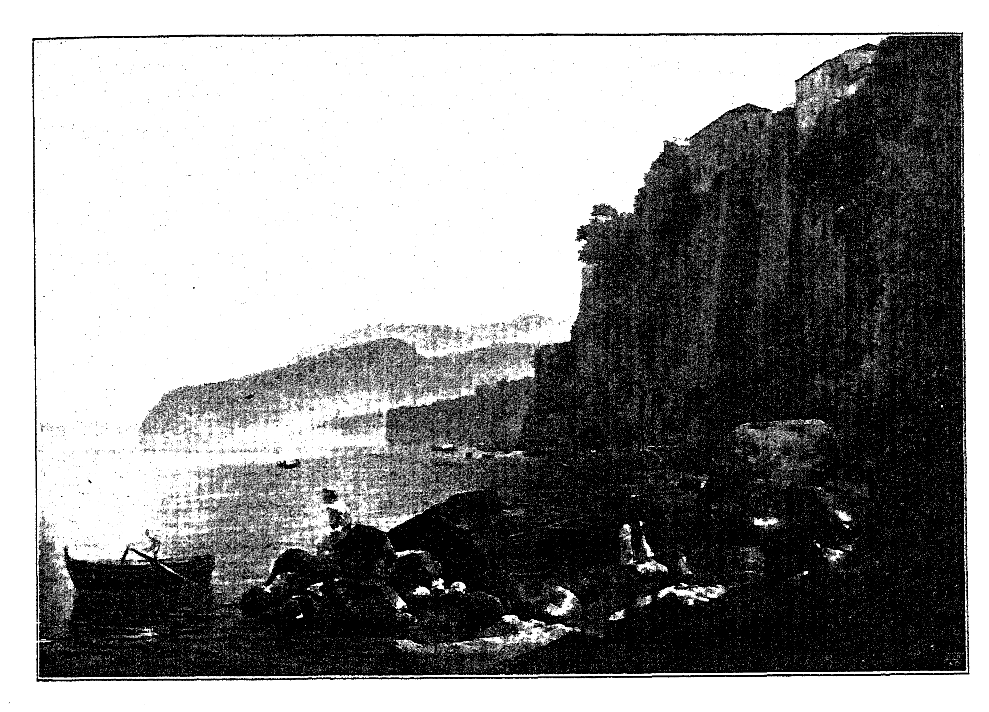
не инстинктивно, какъ его учитель Алексѣевъ и товарищъ Галактіоновъ, а прямо намѣренно задавался извѣстными поэтичными темами, въ которыхъ сказывалась его мягкая, воспріимчивая къ музыкѣ душа и быть можетъ вліяніе нарождавшагося тогда романтизма, отъ котораго все вдругъ какъ-то ожило, пріобрѣло смыслъ и значеніе. Его петербургскіе *) закаты, восходы, лунные эффекты полны мечтательности, но для усиленія настроенія, вѣроятно также въ угоду требованіямъ преподанной въ Академіи красоты, многое прикрашено, приглажено, прифантазировано. Скромная прелесть Петербурга не удовлетворяла Воробьева, и онъ искалъ придать ей заимствованную съ англійскихъ акватинтъ эффектность. Въ этомъ онъ удалялся отъ старшихъ, правдивыхъ и искреннихъ художниковъ и скорѣе уже тяготѣлъ къ позднѣйшему поколѣнію чисто-академическихъ пейзажистовъ, что и подтвердилось его послѣдующей дѣятельностью, когда онъ, одинъ изъ первыхъ, презрѣвъ родную и знакомую природу, принялся разъѣзжать по всему свѣту, наскоро, какъ пустой туристъ, зачерчивая патентованную, но чужую и мало, второпяхъ, прочувствованную красоту. Къ сожалѣнію, примѣръ Воробьева, чрезвычайно всѣми одобренный, оказался заразительнымъ и ему послѣдовали вскорѣ его ученики: братья Чернецовы, о которыхъ мы говорили уже выше, москвичъ Рабусъ (не за-границу, но въ столь-же чуждую страну — въ Крымъ), позднѣе сынъ Воробьева Сократъ, Фрикке и безчисленная масса другихъ.

Моложе Галактіонова и Мартынова, но вполнѣ близкимъ имъ по духу былъ еще одинъ художникъ—Александръ Брюлловъ, братъ Карла, впослѣдствіи совсѣмъ посвятившій себя архитектурѣ, въ молодые же свои годы, не только писавшій отличные портреты, но исполнившій еще цѣлый рядъ превосходныхъ литографическихъ и акварельныхъ пейзажей, по большей части видовъ петербургскихъ окрестностей. Въ мастерствѣ рисунка и техники онъ значительно даже превосходилъ обоихъ тѣхъ мастеровъ, но съумѣлъ приэтомъ сохранить всю непосредственность своихъ наблюденій, не вдался ни въ слащавость, ни въ прикрашиваніе. Одинъ изъ лучшихъ его листовъ изображаетъ гулянье на Елагиномъ островѣ въ тихій майскій вечеръ; на немъ особенно прелестны крошечныя фигурки разряженной толпы, монотонно прогуливающейся среди жиденькаго пейзажика, подъ звуки военнаго оркестра.

Къ этой-же школѣ „петербургскихъ“ пейзажистовъ можно еще отнести архитектора Воронихина, старшаго Беггрова, Шифляра, вышеназваннаго Гампельна, Кабата. Тутъ-же придется еще разъ упомянуть объ Угрюмовѣ, оставившемъ немало бойко исполненныхъ видовъ Петербурга, и фактъ этотъ, что онъ не гнушался такимъ дѣломъ и даже какъ-будто увлекался имъ, опять подтверждаетъ, на-ряду съ его портретами, что это былъ душевный человѣкъ, обладавшій живой художественной натурой.

Совершенно въ другомъ родѣ, нежели всѣ эти художники, былъ самый талантливый изъ пейзажистовъ перваго періода русской живописи и, на-ряду съ Кипренскимъ, вообще одинъ изъ самыхъ чудесныхъ мастеровъ, которыхъ

*) Замѣчательно, что ему, какъ и Алексѣеву, Москва обыкновенно не удавалась: она для нихъ была чужая. Передать Москву въ ея *народной* прелести удалось лишь художникамъ нашего времени, съ Суриковымъ во главѣ. Нужно было сначала совершенно найти себя и полюбить свое, чтобъ съумѣть передать красоту, созданную до-петровской, истинной Россіей. Воспитаннымъ въ петербургской Академіи художникамъ XVIII и начала XIX вѣка Москва своей несуразной, дикой красотой, своей древностью должна была казаться отвратительной, грязной и нелѣпой. Они старались придать ей иноземнаго шика, „питтореска“, старались смягчить ея смѣлыя краски, сгладить шероховатость ея формъ.



Сильвестръ Щединъ. Сорренто.

дала Россія,—Сильвестръ Щединъ, такъ и не вернувшійся изъ пенсіонерской поѣздки, безнадежно заболѣвшій въ Сорренто и тамъ-же скончавшійся въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ и таланта.

Щединъ не былъ поэтомъ въ томъ смыслѣ, въ какомъ были Галактіоновъ и Мартыновъ. Его вещи, сдѣланныя имъ до поѣздки за-границу, доказываютъ, что онъ и здѣсь, еще у себя дома, болѣе увлекался „живописными" эффектами, нежели внуреннимъ смысломъ родной природы, но приэтомъ нужно замѣтить, что его задачи все-же не имѣли ничего общаго съ задачами, поставленными себѣ Воробьевской школой, и отнюдь не носили того питторескно-лавочнаго характера, которымъ отличались всѣ ея представители.

Если про кого можно сказать, что онъ былъ въ душѣ эллинъ, то это про Щедрина, и потому не слѣдуетъ сожалѣть о томъ, что ему ничего другого не пришлось написать, кромѣ безчисленно повторенныхъ имъ видовъ Тиволи и Сорренто, такъ какъ лишь въ этихъ *классически-прекрасныхъ* мѣстностяхъ могъ онъ найти настоящую для себя пищу. Гдѣ другіе, являясь съ предвзятой мыслью найти какое-то причесанное изящество и не находя его въ гордой и чужой природѣ, вылизывали, согласно изготовленному въ Дрезденѣ и Парижѣ рецепту, свои пошлыя подносныя ведуты, тамъ Щединъ взглянулъ прямо въ глаза всей этой родственной почему-то его духу красотѣ и влюбился въ нее, подобно тѣмъ голландцамъ, которые 200 лѣтъ тому назадъ жили приблизительно въ тѣхъ-же мѣстахъ.

И влюбился онъ не во что-либо скрытое въ этой красотѣ, не въ тайное, „настроительное", а прямо во всю ея *внѣшность*: въ нѣжныя линіи скалъ, въ ритмичный плескъ зеленаго моря, въ серебристое журчаніе каскадовъ, а главное—въ солнце, божественное солнце, которое торжественно царитъ надъ всѣмъ и во всемъ, прихотливо играетъ въ зелени, по дорогѣ и на старыхъ, облупив-

шихся стѣнахъ домовъ. Влюбился Щедринъ, взялъ широкую, точно Пейнакеромъ или Ботомъ оставленную тамъ палитру, схватилъ ихъ сочныя краски и гибкія кисти—и пошелъ списывать одинъ этюдъ за другимъ, бодро и смѣло, наслаждаясь, какъ они, безконечной прелестью этой чувственной и прекрасной, но вовсе не чувствительной и не болѣзненно-загадочной страны.

Умирающаго его выносили все на одно и то-же мѣсто, къ подножію приморскихъ скалъ Сорренто, и онъ вдругъ забывалъ здѣсь свое состояніе, воспламенялся при видѣ такъ ему полюбившейся мѣстности и принимался въ который разъ писать все тотъ-же мотивъ, но не дописывалъ его, а бросалъ на полъ-дорогѣ, сознавая, что не ему, да и никому не передать всей мягкости и яркости тоновъ, всей прелести и граціи линій. Изрѣдка къ нему заѣзжалъ какой-нибудь русскій туристъ—и тогда для Щедрина начиналась пытка, такъ какъ патріотическій баринъ считалъ долгомъ поддержать русскаго художника и заказывалъ ему „окончить" одинъ изъ такихъ горячихъ, страстныхъ и непосредственныхъ этюдовъ съ натуры. Скрѣпя сердце, привыкшій, по воспитанію, повиноваться, принимался несчастный Щедринъ „задѣлывать", „успокаивать" ихъ, и при этой скучной, не по сердцу работѣ нерѣдко доводилъ ихъ, по требованію закащика, почти до зализанности произведеній модныхъ видописцевъ.

Счастье Щедрина, что онъ не вернулся домой. Здѣсь, въ булыжникахъ Финскаго залива, въ сѣрой, мелкой водицѣ его, въ тощихъ деревцахъ и жалкихъ дачахъ побережья, онъ не съумѣлъ бы найти тайной ихъ прелести: для него, наслаждавшагося всѣмъ своимъ существомъ Неаполемъ и Сорренто, она осталась бы сокрытой. Счастье, что онъ умеръ до-того, не сбитый еще съ пути; благодаря своей безвременной смерти, онъ избѣгъ несчетныхъ терзаній, которыхъ, къ сожалѣнію, не удалось избѣжать другому русскому художнику, какъ и онъ пламенно влюбленному въ истинную красоту—Иванову.

Щедринъ, впрочемъ, не былъ „русскимъ" художникомъ, совершенно такъ-же, какъ Пейнакеръ, Лааръ, Берхемъ и Ботъ не были „голландскими", но это не мѣшало ему, подобно имъ, быть превосходнымъ художникомъ, потому что не какой-либо мѣщанскій вкусъ къ хорошенькому и не потворство такимъ вкусамъ въ публикѣ говорили въ немъ, но глубокая и жгучая страсть сѣверянина къ югу.

VII.

До сихъ поръ мы не слѣдовали общепринятой системѣ и лишь стороной касались основанной при Елисаветѣ, въ 1757 г. Академіи Художествъ,— и это совершенно естественно. Вѣдь нѣтъ смысла говорить въ исторіи литературы о томъ, что̀, положимъ, имѣетъ для нея значеніе, однако черезчуръ крошечное и случайное,—о гимназіяхъ, университетахъ и академіяхъ. Никто никогда въ исторіи литературы и не говорилъ о нихъ. Такъ точно изслѣдователямъ западной живописи обыкновенно не приходило въ голову подробно изслѣдовать исторію художественныхъ училищъ, которыя, какъ это давно признано, никакого, кромѣ иногда пагубнаго, вліянія на ходъ искусства не имѣли, да и это-то пагубное вліяніе пріобрѣтали только послѣ того, какъ уже на-лицо былъ *внутренній* упадокъ въ самомъ искусствѣ, послѣ того, какъ искусство, сбитое всевозможными обстоятельствами съ истиннаго пути, въ потемкахъ искало поддержки и выхода.

Но что въ исторіи западнаго искусства вполнѣ естественно, то могло быть въ исторіи русскаго искусства лишь неосновательнымъ подражаніемъ, приложеніемъ некстати чужого и невозможнаго способа? Существуетъ-же мнѣніе, что *внѣ Академіи* до появленія Перова и московской школы у насъ не было искусства. Однако въ томъ-то и дѣло, что это мнѣніе ошибочно: Академія сыграла, правда, очень важную роль въ русской живописи, но лишь послѣ того, какъ завладѣла по милости Брюллова и Бруни всеобщимъ сочувствіемъ.

Разумѣется, если считать Лосенко за его уморительныхъ „Владиміровъ" и „Гекторовъ", Угрюмова за „Казань", нашего Пуссэна—Шебуева, нашего Рафаэля—Егорова, за хорошихъ художниковъ, тогда бы пришлось говорить и объ Академіи, какъ питомицѣ ихъ, какъ насадительницѣ у насъ ихъ „истиннаго" и „высокаго" искусства. Но весь вопросъ въ томъ: возможно-ли считать ихъ за все то, что они дали, хорошими художниками? Разъ по-настоящему, всѣмъ сердцемъ и всей душой любишь живое искусство, живыхъ мастеровъ, начиная съ Джотто, Сандро и *настоящаго* Рафаэля, кончая Ватто̀, Миллэ и Менцелемъ, то какъ же можно любить прямую противоположность дивнаго искусства этихъ мастеровъ, то, въ чемъ нѣтъ ни жизни, ни чувства, ни темперамента! Развѣ интересны въ литературѣ, развѣ играютъ какую-нибудь роль въ ней гимназическія сочиненія, хотя бы о Пушкинѣ и на пятерку, и университетскія диссертаціи, хотя бы о Платонѣ и на золотую медаль, даже дѣльныхъ и способныхъ гимназистовъ и студентовъ? Развѣ допустима мысль, чтобъ въ душной и спертой атмосферѣ „класса", подъ розгой учителя или подъ давленіемъ получиновничьихъ соображеній, могло жить и дѣйствовать истинное чувство, истинная мысль? Если даже въ милліонахъ мертвыхъ дис-

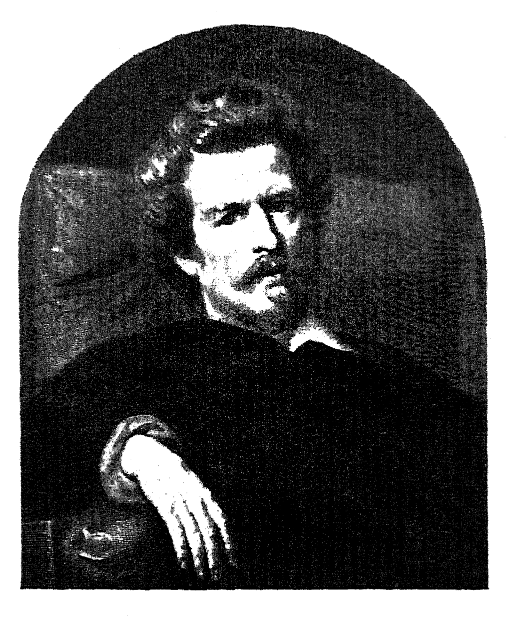
сертацій и вздорныхъ сочиненій и проглянула гдѣ-нибудь одна строчка живого слова, то неужели-же для того, чтобы найти и отмѣтить ее, намъ, изучая литературу или философію, слѣдовало-бы пересмотрѣть весь этотъ океанъ ученическихъ упражненій?

Положимъ, программъ, исполненныхъ для полученія золотыхъ медалей и званій, на заданныя Академіей Художествъ темы, а также всевозможныхъ заказовъ академическимъ художникамъ, гораздо меньше, нежели тѣхъ литературныхъ упражненій,—но потому только, что ихъ меньше, неужели полезно было бы ихъ изслѣдовать? И для чего же? Для того, чтобы въ концѣ-концовъ отмѣтить, что у Лосенки славно вылѣплена грудь и рука „Авеля", что Угрюмовъ очень энергично поставилъ своего Усмаря, что старикъ Ивановъ опрятно умѣлъ писать, и что въ „Купцѣ Иголкинѣ" Шебуева *) характерна для времени (1812 г.) патріотическая тема, не безъ смѣлости сохранены желтые обшлага на синихъ мундирахъ шведскихъ солдатъ и удачно лѣпится силуэтъ офицера на фонѣ мрачнаго заката? Неужели изъ-за такихъ крохъ стоитъ говорить обо всемъ этомъ морѣ, меньшемъ нежели океанъ гимназическихъ и университетскихъ сочиненій, но такомъ-же, какъ онъ, убійственномъ по скукѣ и мертвенности, и неужели по-поводу этого говорить подробно о томъ парникѣ, въ которомъ выросли столь чахлые цвѣты?

Когда думаешь о русскомъ искусствѣ, то совсѣмъ не нужно, чтобъ приходили на умъ великолѣпное зданіе на Васильевскомъ островѣ и всѣ бывшія въ немъ премудрыя засѣданія, вѣчная и фатальная ихъ безтолочь, чтобъ рисовались воображенію схороненный въ немъ некрополь гипсовъ, мерцавшіе когда-то кинкеты „натурнаго класса" и треуголки. шпаги и мундиры профессоровъ и учениковъ, такъ часто мѣнявшіе свой видъ. Все это такъ-же мало имѣетъ значенія для русской живописи, какъ конференціи, распри, дрязги и мундиры Россійской де-Сіансъ Академіи для того искусства, которое дало намъ Крылова, Пушкина и Гоголя. Надо-же разъ навсегда рѣшиться считать все, что происходило съ основанія Академіи до появленія Брюллова въ ея стѣнахъ, простымъ историческимъ курьёзомъ и помнить, что русская живопись XVIII и начала XIX вѣка есть живопись Левицкаго, Боровиковскаго, Венеціанова, Орловскаго и Тропинина, вовсе не обучавшихся въ Академіи Художествъ, живопись Щукина, Кипренскаго, Галактіонова, Иванова, Мартынова и Алексѣева, бывшихъ въ Академіи, но не имѣвшихъ съ ея основнымъ значеніемъ ничего общаго,—а вовсе не Козлова, Пучинова, Лосенки, Акимова, Угрюмова, Егорова, Шебуева и массы другихъ профессоровъ, академиковъ и „назначенныхъ", къ счастью, теперь навсегда, забытыхъ. Хотя многіе изъ этихъ патентованныхъ мастеровъ и носили

---

*) Изъ всѣхъ этихъ нашихъ первыхъ, ложноклассическихъ академиковъ Шебуевъ еще самый пріятный и можетъ выдержать сравненіе съ нѣкоторыми поздними болонцами, римлянами и французами. Онъ удачно и иногда умно подражалъ величавой простотѣ Пуссэна (разумѣется, не геніальнымъ произведеніямъ этого мастера, не чуднымъ его пейзажамъ и романтично-миѳологическимъ сценамъ, а его скучноватой строго-исторической, въ духѣ Рафаэлевскихъ эпигоновъ, живописи) и обнаружилъ особенно тамъ, гдѣ не стѣснялъ себя требованіемъ оконченности, пріятную по своей „солидности" манеру писать. Не безъинтересенъ также своими красочными задачами—въ красноватой „Лемуановской" гаммѣ—рано скончавшійся В. Соколовъ, остальные же, и среди нихъ два „знаменитѣйшихъ рисовальщика", тверже всѣхъ вызубрившіе академическіе каноны: Егоровъ и Андрей Ивановъ, превосходятъ по скукѣ и мертвечинѣ все, что дѣлалось въ этомъ родѣ на Западѣ. Странно, что Лосенко, оставившій весьма порядочные портреты, авторъ, быть можетъ, того прекраснаго „Живописца", отлично, сочно и живо писавшій этюды съ натуры, въ картинахъ является до послѣдней степени фальшивымъ и ходульнымъ.



К. Брюлловъ. Собственный портретъ.

въ свое время данныя имъ слишкомъ старательными патріотами громкія прозвища русскихъ Рафаэлей, Пуссэновъ и Гвидовъ и своимъ авторитетомъ мѣшали обществу обратить должное вниманіе на то истинно-художественное, что творилось тогда-же болѣе скромными мастерами, лишенными поддержки оффиціальной эстетики, но, сами-по-себѣ, они были настолько скучны, вялы и мертвы, что можно было предвидѣть, какъ ложь ихъ искусства, эта пародія на искусство, скоро уничтожится, просто отъ худосочія,—и, пожалуй, Венеціановъ втайнѣ на это и расчитывалъ.

Однако судьба готовила иное, и когда академическая скука достигла высшихъ предѣловъ, когда и молодое поколѣніе художниковъ, вродѣ Сухихъ и Басина, сулило на многіе годы столь-же безысходную тоску, тогда-то какъ-разъ оказалось, что „живъ курилка“: зачахнувшая Академія выпустила, одного за другимъ, двухъ дѣйствительно *своихъ* птенцовъ, и столь великолѣпныхъ, что всѣ начинанія Венеціанова, завоевавшія себѣ въ 20-хъ годахъ нѣкоторую общественную симпатію, въ одинъ мигъ были забыты, и всѣ наперерывъ бросились кадить скончавшейся-было старушкѣ, которую теперь вынесли на своихъ плечахъ два дюжихъ и преданныхъ ей силача: полунѣмецъ Брюлловъ и полуитальянецъ Бруни.

Но нѣтъ-ли противорѣчія въ томъ, что *зачахнувшая*-было Академія могла выпустить такихъ силачей? Не значитъ-ли этотъ фактъ, что она вовсе не зачахла и что въ ней была мощь, пожалуй даже огромная, но только скрытая до сей поры?

Противорѣчія, однако, въ этомъ нѣтъ, и утвердительно на послѣдній вопросъ отвѣтить невозможно: Академія и мощь два слишкомъ несовмѣстимыя понятія; но не подлежитъ спору, что самая идея академіи, въ силу разныхъ условій, пріобрѣла въ началѣ XIX вѣка такихъ фанатиковъ, которые, если сами, по отсутствію въ себѣ творческаго дара, ничего рѣшительнаго и яркаго для возвеличенія представляемаго ими принципа не были въ состояніи создать, то, по крайней мѣрѣ, могли при крѣпости своихъ убѣжденій, при основательной своей выучкѣ, лучше втиснуть въ это направленіе поступавшихъ къ нимъ въ обученіе юношей и утвердить ихъ въ немъ, чѣмъ то дѣлали ихъ предшественники.

На смѣну прежнимъ, благодушнымъ и вялымъ профессорамъ, вродѣ Акимова и Угрюмова, позволявшимъ своимъ ученикамъ дѣлать въ сущности все, что имъ было угодно, доведшимъ подвѣдомственное имъ заведеніе до крайнихъ, но, въ извѣстномъ смыслѣ, благотворныхъ для истиннаго искусства предѣловъ распущенности, явились теперь Шебуевъ, Егоровъ и Андрей Ивановъ *),

*) Въ скульптурѣ—Мартосъ, позже Гальбергъ, въ архитектурѣ—Томонъ.

изъ которыхъ оба первые, побывавъ за-границей, третій же по наслышкѣ, *крѣпко увѣровали* въ суровое классическое ученіе Давида, достигшее въ ихъ молодости высшей точки своего энтузіазма, и, увѣровавъ въ него, признали всю академическую систему за лучшую и единственную, такъ какъ, дѣйствительно, она лишь была въ состояніи душить, сковывать въ людяхъ, съ младенческихъ еще лѣтъ, всѣ ихъ „безпорядочные“ порывы, всякое самостоятельное движеніе души.

Но этого было еще мало. Ученикамъ, вышедшимъ во всякое другое время изъ-подъ такой черствой и жестокой ферулы, представлялось-бы, сообразно ихъ дарованіямъ, два пути: или продолжать безнадежно тупое дѣло своихъ учителей, или, благодаря Божьему дару (имѣвшемуся и у Брюллова и у Бруни), постепенно разорвать эти оковы и вырваться на просторъ и свободу. Къ сожалѣнію, въ то время и самые талантливые ученики Академіи не могли этого сдѣлать, такъ какъ вполнѣ отдаться своимъ интимнымъ влеченіямъ имъ не позволило-бы все современное имъ русское общество.

Въ русскомъ обществѣ нервное патріотическое возбужденіе, зародившееся еще какъ отголосокъ революціоннаго движенія на Западѣ и развившееся затѣмъ въ борьбѣ съ Наполеономъ, достигло теперь своего крайняго напряженія. Общество было тогда въ какомъ-то приподнятомъ настроеніи, оно проснулось отъ летаргіи и какъ-то лихорадочно хотѣло во всемъ увидать чрезвычайное и высшее. Въ литературѣ, болѣе близко связанной съ жизнью всего народа, сразу явились силы, которыя непосредственно, глубоко и всесторонне удовлетворили эти ожиданія, но въ живописи Венеціановъ и вся его школа, разумѣется, не отвѣчали этой русской „бурѣ и натиску“, а проходили — слишкомъ скромные и такъ-сказать смирные — почти незамѣченными. Между тѣмъ ощущалась необходимость участія въ общемъ лихорадочномъ порывѣ рѣшительно всѣхъ сферъ духовной жизни, слѣдовательно, и пластическихъ искусствъ, и тутъ-то, по глубокому недоразумѣнію, этого участія стали ожидать всецѣло отъ Академіи Художествъ, хотя до той поры ни въ чемъ особенномъ не проявившей свою жизнеспособность, безъ сомнѣнія потому, что и на Западѣ въ то время „академія“, въ силу реакціоннаго движенія, достигла высшей точки своего значенія, а положеніе академіи на Западѣ, по самой космополитической природѣ всего академическаго строя, не могло не отозваться на состояніи нашей русской Академіи, не взирая даже на то, что послѣдняя являлась, въ сравненіи съ тѣми „метрополіями“ въ Римѣ, Парижѣ и Берлинѣ, какой-то дальней и глухой провинціей.

Брюлловъ и Бруни, будучи еще въ школѣ, чувствовали это напряженное ожиданіе въ обществѣ и привыкли думать. что они призваны на какое-то сверхъестественное и чрезвычайное дѣло, въ чемъ ихъ поддерживали всѣ, начиная съ ихъ учителей, кончая поощрителями и публикой; и по милости такого въ нѣкоторомъ родѣ всеобщаго *внушенія* они, несмотря на всю силу ихъ таланта, вышли изъ школы настолько готовыми академиками, что яркая, живая жизнь уже не могла заставить ихъ опомниться, отрезвиться и поискать правды. Всѣ сразу имъ такъ обрадовались, принявъ по недоразумѣнію, а скорѣе по равнодушію къ вопросамъ искусства, блестки ихъ академическихъ мундировъ за чистое золото божественныхъ облаченій, что не дали имъ осмотрѣться, а посадивъ на квадригу, при трубныхъ звукахъ и восторженныхъ кликахъ, повезли прямо ко Храму Безсмертія.

Главной характерной чертой вступившаго въ то время на престолъ императора Николая была та-же жажда великолѣпія и величія, выразившаяся въ томъ, что онъ пожелалъ сейчасъ-же, какъ по волшебству, вызвать къ поразительной и ослѣпляющей дѣятельности рѣшительно всѣ силы своего государства.

Тогда-то оказалось, что пластическія искусства всего менѣе могли сохранить свою самостоятельность, такъ какъ представители ихъ, не исключая и Брюллова и Бруни, всѣмъ воспитаніемъ своимъ и положеніемъ были пріучены безусловно подчиняться постороннимъ требованіямъ, особенно царя, т. е. *исполнять заказы. Заказы*-то и полились на русскихъ художниковъ, и, разумѣется, не на независимыхъ и скромныхъ, но на подданныхъ Академіи, этого дѣтища государственности, полились они даже въ такой степени, что буквально затопили ихъ. Сплошнымъ „заказываніемъ" представляется все отношеніе Николая I къ искусству. Онъ взялъ на себя обязанности не только найти художественныя силы, но и направить ихъ; приэтомъ, согласно своей прирожденной наклонности къ параду и дисциплинѣ, онъ неминуемо долженъ былъ еще болѣе затянуть мундиры „казенныхъ" художниковъ, еще болѣе покрыть эти мундиры золотомъ и почетомъ, но, разумѣется, не могъ внушить имъ что-либо иное, нежели то, чему они были обучены въ своемъ „государственномъ питомникѣ". Брюлловъ, создавшій свою „Помпею" согласно назрѣвшему внутри его, и еще со школьной скамьи, горячему честолюбію, сдѣлавшись оффиціальнымъ художникомъ уже ничего равнаго этой Помпеѣ, все-же хоть *похожей* на жизнь, больше не сдѣлалъ, больше *не могъ* ничего сдѣлать.

VIII.

Воспитаніе Брюллова имѣло много общаго съ воспитаніемъ Менгса, и таково-же ихъ значеніе: оба они влили новую кровь въ умирающій академизмъ, силой своихъ талантовъ гальванизировали его и на долгое время спасли отъ погибели. Несмотря на чрезвычайную болѣзненность маленькаго Брюллова, отецъ не щадилъ его, морилъ голодомъ, наказывалъ розгой, когда онъ неудачно или неохотно рисовалъ, въ свободные же часы кормилъ его необходимымъ для академическаго художника чтеніемъ и растолковывалъ ему красоты старыхъ мастеровъ по гравюрамъ. Мальчикъ оказался способнымъ, такъ-же, какъ и вся семья его, но болѣе, чѣмъ другіе, самолюбивымъ и честолюбивымъ, и вскорѣ унаслѣдованная отъ отца талантливость его окрѣпла, а похвалы окружающихъ вытѣснили изъ головы всякое другое желаніе, кромѣ одного—стать „великимъ художникомъ", и именно великимъ надъ всѣми, какимъ-то художественнымъ Наполеономъ.

9-ти лѣтъ онъ изъ отцовской „академіи" поступилъ въ казенную, и тамъ сразу поразилъ своихъ учителей необычайной подготовкой. Еще 14-ти лѣтнимъ мальчикомъ удостоился онъ серебряной медали. Руководителемъ его явился самый академическій изъ академическихъ профессоровъ, перещеголявшій „обдуманностью" Шебуева и засушенностью Егорова а именно — убѣжденный и строгій схоластъ, Андрей Ивановъ, отецъ несчастнаго творца „Явленія Спасителя" и учитель такъ полюбилъ своего ученика, что задался цѣлью сдѣлать изъ Брюллова то, къ чему онъ самъ стремился всю жизнь, но что исполнить помѣшали ему, бѣдняку, всякіе скучные заказы.

К. Брюлловъ. Последній день Помпеи.

Дома—неумолимый отецъ, въ школѣ—суровый учитель, вдвоемъ напирали на молодой талантъ; но вскорѣ это стало ненужнымъ: талантъ окрѣпъ въ надлежащей формѣ, талантъ понялъ, въ чемъ дѣло, понялъ, чего отъ него хотѣли, и самъ убѣжденно погнался за этимъ. Хоть Карлъ подчасъ и зачерчивалъ въ альбомъ кое-какія сценки уличной жизни, быть можетъ, подъ слабымъ вліяніемъ начинавшаго тогда Венеціанова, но эти сценки въ „низкомъ родѣ" не должны были пугать неумолимаго и влюбленнаго въ гипсы учителя: въ этихъ русскихъ мужикахъ и бабахъ русскаго, мужицкаго ровно ничего не было, и они несомнѣнно уже предвѣщали болѣе благородныхъ „пиферари" и „чучарокъ".

Какъ обрадовались профессора, когда они увидали, что юный талантъ не только покорился, но пошелъ на-встрѣчу ихъ завѣтнымъ желаніямъ. Съ торжествомъ повѣсили они въ классѣ его рисунокъ „Геній искусства", въ назиданіе всей школѣ, и, дѣйствительно, въ этомъ рисункѣ мальчикъ явился уже готовымъ академикомъ, остроумно переиначившимъ, по всѣмъ правиламъ классическаго канона, классный этюдъ съ натурщика въ изображеніе какого-то древняго бога, и положившимъ къ ногамъ его всевозможную аллегорическую рухлядь. Но радость профессоровъ хлынула черезъ край, когда черезъ нѣсколько лѣтъ, уже масляными красками, въ большомъ видѣ, онъ прибѣгъ къ тому-же пріему, на сей разъ, вмѣсто „Генія", переписавъ натурщика въ „Нарцисса". Старикъ учитель не вѣрилъ глазамъ своимъ при видѣ такого чуда; въ припадкѣ восторга онъ даже купилъ картину, несмотря на свои скромныя средства, и повѣсилъ ее у себя дома для постояннаго любованія ею.

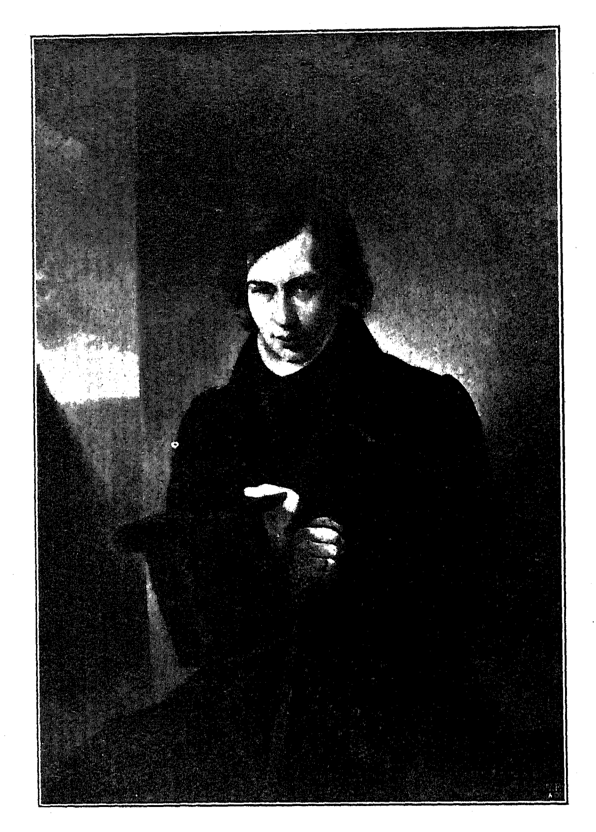
Самъ Брюлловъ сталъ тогда серьезно всматриваться въ себя. Когда настала пора получать первую золотую медаль, онъ даже оробѣлъ передъ испытаніемъ и направилъ всѣ усилія не на то, конечно, чтобы получить медаль,—въ этомъ онъ

К. Брюлловъ. Сонъ бабушки и внучки.

былъ увѣренъ,— но чтобы теперь-же создать вещь совсѣмъ умную, совсѣмъ „прекрасную“, и ему удалось достигнуть намѣченной цѣли. Его программа „Явленіе трехъ ангеловъ Аврааму“, положимъ, превосходила по скукѣ и ходульности всѣ предшествующія программы, но зато была такъ „обдумана“, такъ правильно нарисована, такъ гладко написана, что вполнѣ заслуживала первой академической награды. Лишь одно „новое“ было въ этой картинѣ, и это новое современемъ развилось и стало страшнымъ оружіемъ въ рукахъ Брюллова, а слѣдовательно и Академіи: была въ этой картинѣ какая-то не то чтобы *прелесть*, но все-же *порядочность* колорита, какой-то намекъ на красочную сочность, заимствованную у Кипренскаго, и этотъ-то колоритъ, развившись впослѣдствіи до театральной эффектности „Помпеи“, увлекъ болѣе, чѣмъ что-либо, русскую публику, ничего до-того не видавшую, кромѣ недоступныхъ для ея пониманія, слишкомъ утонченно-прекрасныхъ Левицкихъ, Кипренскихъ и Венеціановыхъ, или же тоскливыхъ Егоровскихъ и Шебуевскихъ „заслонокъ“.

Въ 1822 году Брюлловъ былъ вмѣстѣ съ братомъ Александромъ отправленъ на счетъ Общества Поощренія Художниковъ за-границу. По дорогѣ онъ, разумѣется, преклонился въ Дрезденѣ передъ Сикстинской Мадонной, тутъ-же пришелъ въ неистовый восторгъ отъ Гвидова Христа, сдѣлалъ съ него копію и пожелалъ, чтобы голова сія служила ему путеводной звѣздою на всю жизнь (каковое желаніе его и исполнилось), одобрилъ Ванъ-деръ-Верфа, усомнился въ Тиціанѣ (еще бы послѣ Академіи!), ужаснулся передъ старыми нѣмцами и еще болѣе передъ поклонниками ихъ, и наконецъ въ Мантуѣ нашелъ, что Юлій Романо обладалъ чистымъ стилемъ. Такимъ образомъ, въ своихъ „донесеніяхъ“ онъ лишній разъ доказалъ, что человѣкъ онъ для Академіи надежный, вполнѣ свой, и развѣ только въ академическомъ смыслѣ нѣсколько (но совершенно въ мѣру) передовой, и это окончательно закрѣпило за нимъ всеобщее довѣріе меценатовъ и профессоровъ.

Обыкновенно русскіе художники, попадая въ Римъ прямо изъ академической казармы, бывали совершенно спутаны, такъ какъ вмѣсто ожидавшихся блеска и пышности они встрѣчали лишь несмѣтную и наглую нищету, вмѣсто роскошной природы, видѣнной на гравюрахъ—понтійскія болота и оголенныя степи Кампаньи, грандіозная прелесть которыхъ, понятно, для ихъ, опошленнаго воспитаніемъ чувства ничего не говорила. При приближеніи къ Вѣчному городу, разочарованіе ихъ было полное: они натыкались на ровно такую-же арку, такую-же пограничную караулку, такіе-же заборы, какъ у себя, на Екатерингофской заставѣ, а за этой аркой разстилался грязный, развратный, но живой и горячій Римъ, они же, по французскимъ книжкамъ съ анекдотцами, были подготовлены къ чему-то до-нельзя благообразному и порядочному. Большинство изъ нихъ, пораженное неожиданностью, спивалось, меньшинство же или вовсе



К. Брюлловъ. Портретъ Нестора Кукольника.

ни на что не смотрѣло и сидѣло дома, занимаясь, въ сплошной тоскѣ по родинѣ, всякимъ вздоромъ, или застрѣвало на первой попавшейся задачѣ, по совѣту, благоговѣйно выслушанному отъ какого-нибудь римскаго „Шебуева".

Брюлловъ былъ въ исключительныхъ условіяхъ: онъ получилъ порядочное домашнее образованіе зналъ кое-что по книгамъ (и дѣйствительно *зналъ*), а главное владѣлъ языками. Однако и его, при всемъ его апломбѣ, все-же какъ-то покачнуло отъ космополитической сутолоки, онъ тоже какъ-то ошалѣлъ при видѣ той настоящей Италіи, о которой не думалъ и не гадалъ, и хотя сталъ сходиться съ другими иностранцами, но это ничего новаго ему, въ сущности, не могло дать, ничего не могло выяснить, такъ какъ и всѣ другіе пенсіонеры, разные „prix de Rome", съѣхавшіеся отовсюду въ Римъ, были солдатами того-же войска, той-же дисциплины, какъ и онъ самъ, такіе-же калѣки, не сознававшіе своей искалѣченности.

Правда, среди этой однообразной толпы проходили иногда какіе-то юноши со вдумчивыми, монашескими лицами, въ средневѣковыхъ плащахъ и германскихъ беретахъ, но на этихъ юношей, никѣмъ еще изъ сильныхъ міра сего не поддержанныхъ, никто изъ товарищей Брюллова иначе не глядѣлъ, какъ съ презрительной усмѣшкой, и, разумѣется, не ему, убѣжденному въ собственной геніальности, могла бы придти мысль посмотрѣть, что это за люди, чего они хотятъ и о какой тамъ искренности и святости искусства говорятъ,—гораздо легче ему было, съ высоты своего величія, осмѣять „дураковъ-пуристовъ"!

Согласно наставленіямъ нашего „великаго думальщика" Шебуева, его скорѣе влекло къ тѣмъ „penseu'амъ", которые явились какъ послѣдній фазисъ Давидовской школы и провозглашали, что главное въ искусствѣ—расчетъ, мысль, сообразительность; но эти господа доводили свое ученіе до невозможной крайности, а крайностей Брюлловъ не любилъ. Геніальность его хоть и допускала обдуманность, но быструю, и не позволяла ему по-долгу останавливаться на одномъ и томъ-же вопросѣ,—громадное большинство вопросовъ было, впрочемъ, для него давно рѣшено, и ему-ли было тягаться съ Энгромъ, этимъ скучнымъ педантомъ, когда его влекло поспорить съ творцами Станцъ и Сикстинской.

Самая *живопись* была не особенно въ модѣ тогда въ Римѣ, и это такъ печально отразилось уже на Кипренскомъ. Того движенія, которое во Франціи успѣло породить „Барку Данте", еще здѣсь не было и въ поминѣ; вѣяніе романтизма, пронесшееся, какъ весенняя струя, по всей Европѣ, заглянувшее даже въ Россію, въ классической и самодовольной Италіи еще

не показывалось. Здѣсь, по-старому, все вниманіе было обращено на древній міръ, на возрожденіе его, а слѣдовательно прежде всего на скульптуру (Канова и Торвальдсенъ стояли въ зенитѣ своей славы), живопись же допускалась лишь такая, которая ближе всего походила на раскрашенные барельефы. Это отозвалось и на Брюлловѣ. Въ немъ были значительные колористическіе задатки, и дома они у него навѣрное развились-бы подъ вліяніемъ творчества Венеціанова, Тропинина и др., но тутъ, въ ядовитой атмосферѣ Рима, они получили сразу ложное направленіе и въ результатѣ дали то красочное charivari, которымъ онъ впослѣдствіи блисталъ.

К. Брюлловъ. Портретъ графини Самойловой.

Года проходили и Брюллову начинало становиться неловко передъ самимъ собой и передъ увѣровавшими въ него, что онъ засидѣлся на всякихъ портретахъ (лучшее, что было имъ сдѣлано въ Италіи) и пустячкахъ, когда онъ, Брюлловъ, былъ призванъ, чуть-ли не предназначенъ Богомъ, подарить Россію великимъ выраженіемъ „высшаго" искусства, а слова Каммучини (имѣвшаго, несмотря на свою бездарность, громадное значеніе въ глазахъ академической молодежи), что этотъ великій талантъ способенъ только на мелкія вещи, не давали ему покоя. Его самолюбіе было напряжено до боли, и мало-по-малу онъ весь зарядился намѣреніемъ создать нѣчто до того великолѣпное и удивительное, чтобы всѣ современники, и скалозубъ Каммучини въ томъ числѣ, признали его наконецъ, Богомъ ниспосланнымъ геніемъ и на колѣняхъ просили у него прощенія за то, что могли усомниться въ немъ. Съ лихорадочной тревогой хватался онъ то за патріотическій сюжетъ „Олега", то за граціознаго „Гиласа", то за бурную „Осаду Коринеа", начиналъ *глубоко-патетическую* картину „Клеобисъ и Битонъ", принимался за сладострастную, блестящую по краскамъ „Вирсавію", но ко всему сейчасъ-же охладѣвалъ. Ему казалось, что все недостойно его вдохновенія, что это недостаточно значительно, чтобъ прорвать плотину, сковывавшую богатство его генія, въ сущности же онъ видѣлъ, принимаясь за любую изъ этихъ композицій, что, страннымъ образомъ, то, что онъ дѣлалъ, чрезвычайно походило на произведенія другихъ академическихъ „магистрантовъ," тогда какъ ему нужно было во что-бы то ни стало сдѣлать что-нибудь новое и совершенно замѣчательное. Онъ думалъ, что вся бѣда въ сходствѣ сюжетовъ, но не могъ замѣтить того, что вся бѣда въ немъ самомъ. въ его обезличенной душѣ.

Наконецъ, находясь какъ-то въ оперѣ Паччини „L'ultimo giorno di Pompeia", имѣвшей тогда громадный успѣхъ, онъ такъ былъ пораженъ захватывающимъ ея сюжетомъ, декораціями, бенгальскими огнями, хоровыми массами, печальной судьбой дѣйствующихъ лицъ, что, придя домой изъ театра, немедленно и сразу набросалъ почти цѣликомъ всю композицію новой картины. И такимъ образомъ, въ припадкѣ театральнаго восторга, усиленнаго свѣжимъ впечатлѣніемъ отъ только-что видѣнныхъ въ дѣйствительности развалинъ погибшаго города, зародилось „свѣтлое воскресеніе живописи"—„геніальная Помпея".

На этотъ разъ Брюлловъ почувствовалъ, что выбралъ „вѣрную" тему. Только-что набивъ себѣ руку на гигантской и удачной (хотя подслащенной) копіи съ „Аѳинской школы" Рафаэля, онъ легко справлялся съ колоссальной задачей. Какъ въ былое время въ Академіи, такъ и теперь, шутя срисовывалъ онъ одного натурщика за другимъ, прямо на холстъ, и превосходно по перспективѣ, придерживаясь двухъ-трехъ горячо написанныхъ этюдовъ съ натуры, выстроилъ точный и эффектный пейзажъ. Трудности ему доставила только группировка и онъ долго бился, пока не нашелъ, что всѣ характерные эпизоды на мѣстѣ, что всѣ отдѣльныя части связаны, что все ясно, что есть всего и на всѣ вкусы, что переданы всѣ составныя части древней жизни. Ему, настоящему академику, казалось необходимымъ, чтобъ картина представлялась полнымъ компендіумомъ по данной эпохѣ, какой-то иллюстраціей къ учебнику исторіи; самостоятельно и свободно схватить исторію, *пережить* ее, перечувствовать все событіе, подобно тому, какъ это было съ Делакруа или впослѣдствіи съ Суриковымъ, разумникъ Брюлловъ не былъ въ состояніи, такъ-же какъ не былъ онъ въ состояніи въ краскахъ передать одно цѣльное и глубокое настроеніе, но былъ принужденъ остановиться на чисто-театральной крикливости, напоминающей горѣніе бенгальскихъ огней и вспышки магнія.

Послѣ одиннадцати мѣсяцевъ безпрерывнаго труда (не считая двухъ лѣтъ подготовительныхъ работъ) картина была готова, мастерская открыта для публики, и публика повалила валомъ. Среди другихъ пришелъ изсушенный кавалеръ Каммучини, одобрилъ фигуры, классическія позы, какъ истый итальянецъ былъ тронутъ трескучимъ эффектомъ освѣщенія, и, несмотря на кипѣніе зависти, воскликнулъ: „Брюлловъ, вы колоссъ!" Пришелъ Вальтеръ-Скоттъ, старенькій, раззоренный, но все еще великій во мнѣніи тѣхъ, которые воображали, что его герои и оперные теноры въ точности передаютъ средневѣковыхъ рыцарей, долго сидѣлъ и смотрѣлъ на картину, замѣтилъ громадное сходство между этимъ зрѣлищемъ и захватывающими перипетіями своихъ романовъ—и воскликнулъ: „Это не картина, это цѣлая эпопея!" Такія слова, въ устахъ такихъ людей, какъ Скоттъ и Каммучини, казались *высшимъ* одобреніемъ, и послѣ нихъ никто ужъ не смѣлъ сомнѣваться въ талантѣ Брюллова. Все громче и громче разносилась по космополитическому Риму, а затѣмъ по всей Италіи вѣсть: явился величайшій художникъ современности, явилась величайшая картина новыхъ временъ, и энтузіазмъ пріобрѣталъ все болѣе и болѣе характеръ чисто-итальянской горячки. Брюллова чествовали, какъ нѣкогда чествовали развѣ только Тиціана и поэтовъ-лауреатовъ, за нимъ ходили толпой по улицамъ, его впускали даромъ въ театры, для него не нужно было паспортовъ на щепетильныхъ границахъ крошечныхъ итальянскихъ княжествъ, о немъ говорили всѣ газеты, ему посвящались сонеты; дамы итальянскія и другія буквально рвали его на части, а онъ все это принималъ какъ должное и только обѣщалъ сотворить въ будущемъ нѣчто еще болѣе прекрасное.

Въ Петербургъ вскорѣ донеслась вѣсть объ этомъ тріумфѣ, вѣсть небывалая со временъ побѣдъ Суворова: Италія, Богомъ отмѣченная, какъ единствен-

ная по-истинѣ художественная страна, склонила голову передъ русскимъ геніемъ, признала его за величайшаго художника. Ушамъ своимъ не вѣрили русскіе люди,—и сгорая нетерпѣніемъ стали ждать появленія всѣми заглазно признанной картины *великаго* Брюллова. Положимъ, въ Парижѣ, послѣ Италіи, „Помпея“ потерпѣла нѣкоторое фіаско. Французскіе критики, воспитанные на созданіяхъ Жерико̀, Делакруа и Декана, критики, которымъ мѣстные Брюлловы, съ Деларошемъ во главѣ, начинали надоѣдать, ничего геніальнаго въ этой картинѣ не нашли, и только похвалили ее свысока за порядочный рисунокъ, тутъ-же побранивъ за чрезмѣрную пестроту. Но, всѣ эти „французскія мнѣнія“ сейчасъ-же были приписаны вліянію политическихъ обстоятельствъ (польскаго вопроса) и вкусу французовъ, всѣми признанному за дурной. Лихорадочное ожиданіе „Помпеи“ въ Россіи послѣ того не только не ослабѣло, но, наоборотъ, если возможно, еще возросло. Когда же картина прибыла въ Петербургъ и была выставлена въ Зимнемъ Дворцѣ, а затѣмъ въ Академіи Художествъ на всеобщее любованіе, весь городъ, а за нимъ вся Россія безпрекословно увѣровали въ геніальность Брюллова, старъ и младъ, всѣ поголовно, начиная съ Гоголя, кончая самымъ тупымъ академистомъ. Всѣ вообразили, что теперь русская живопись призвана перевернуть исторію искусства, и Академія, оправдавшая возложенныя на нее ожиданія и воспитавшая такую всемірную знаменитость, вдругъ пріобрѣла значеніе и силу, которыхъ она раньше никогда не имѣла. Дѣйствительно послѣ нудныхъ и скучныхъ Егоровскихъ „Бичеваній“, послѣ Шебуевскихъ „Вознесеній“, (а также послѣ скромныхъ, едва замѣченныхъ сценокъ Венеціанова) такой фейерверкъ, такой трескучій оперный финалъ, громадный, превосходно исполненный, съ весьма красивыми, славно группированными статистами, долженъ былъ производить ошеломляющее дѣйствіе. (До сихъ поръ еще эта картина притягиваетъ, несмотря на всю свою ложь, своимъ убѣжденнымъ эффектничаніемъ, своимъ надутымъ, но выдержаннымъ паѳосомъ), и потому ничего нѣтъ мудренаго, что всѣ, и художники и публика, заболѣли самымъ бѣшенымъ энтузіазмомъ отъ нея.

Тѣмъ временемъ творецъ „Помпеи“ совершилъ путешествіе на Востокъ, въ Грецію и Среднюю Азію. Но для Брюллова эта поѣздка не имѣла, и не могла имѣть, того значенія, которое такія-же поѣздки имѣли для Декана, Делакруа, Марильа и Фромантена. Брюлловъ къ Востоку подошелъ, какъ и къ Италіи, съ готовымъ мнѣніемъ, выработаннымъ на чтеніи романовъ и лицезрѣніи итальянскихъ пантомимъ. Поэтому-то онъ ничего, кромѣ дѣйствующихъ лицъ изъ романовъ и пантомимъ, тамъ не нашелъ, а надѣлалъ немало картинъ съ такими-же невѣроятными „turco magnifico“, „sultana indiscreta“ и „eunuco perfido“, какихъ онъ могъ видѣть на итальянскихъ сценахъ. Сочныя, богатыя краски Востока, открывшія на многое глаза французскимъ художникамъ, ничему его не научили.

Лишь кое-что зачерченное въ путевую тетрадь просто и точно съ натуры, доказываетъ, что онъ побывалъ въ этихъ странахъ, и эти легкіе наброски остаются, наряду съ нѣкоторыми портретами, единственными вещами, которыми мы теперь способны еще дѣйствительно наслаждаться въ его творчествѣ. Глядя на нихъ становится особенно досадно и грустно, что его громадное и живое по своему существу дарованіе почти цѣликомъ ушло на ложь, на ничтожное и мертвое.

Здѣсь будетъ умѣстно упомянуть о художникѣ, съ которымъ Брюлловъ сходился еще въ Италіи, теперь снова встрѣтился во-время своего путешествія,

и на котораго онъ имѣлъ въ то время несомнѣнное вліяніе,—о князѣ Г. Г. Гагаринѣ, болѣе извѣстномъ своими археологическими изысканіями, архитектурными и декоративными опытами, стараніями возродить нашу древность, наше коренное искусство при помощи изученія старины *). Однако, князь Гагаринъ замѣчателенъ не только какъ археологъ, но и какъ художникъ, живой и интересный, къ сожалѣнію впослѣдствіи совершенно забросившій свободное творчество и отдавшійся (слѣдуя своей разсудочной и далеко невѣрной теоріи) возстановленію древней византійской иконописи въ „усовершенствованномъ" видѣ. Батальныя его картины, иллюстрирующія всевозможные эпизоды завоеванія Кавказа, представляются явленіемъ совершенно аналогичнымъ одновременнымъ созданіямъ Раффé и отличаются тѣми-же достоинствами и недостатками, какъ произведенія французскаго мастера. Сразу видно, что онѣ не написаны филистеромъ, присяжнымъ баталистомъ, никогда не нюхавшимъ пороха и компановавшимъ ихъ дома, на заказъ, по топографическимъ планамъ и оффиціальнымъ реляціямъ. Отъ нихъ вѣетъ горячностью и страстностью, которыя могли быть вложены только очевидцемъ и участникомъ въ дѣлѣ. Но, къ сожалѣнію, дикій колоритъ, пестрота и дисгармонія краски—послѣдствіе увлеченія Брюлловымъ—сильно вредятъ впечатлѣнію, а слишкомъ *офицерскій* характеръ нѣкоторыхъ изъ этихъ вещицъ, отсутствіе въ нихъ трагедіи войны, указываютъ на то, что хотя князь Гагаринъ много и островидѣлъ, однако далеко не обладалъ истиннымъ проникновеніемъ въ смыслъ видѣнныхъ событій. Гораздо отраднѣе и цѣльнѣе его этюды иноземныхъ типовъ и бытовыхъ сценъ, видимо написанные подъ свѣжимъ, очень сильнымъ впечатлѣніемъ, на-память, или просто, непосредственно зарисованные съ натуры. По гибкости карандаша, по сочности краски, по мѣткости характеристики, они не только не уступаютъ лучшимъ однороднымъ произведеніямъ Брюллова, но даже иногда превосходятъ ихъ, такъ какъ сдѣланы съ бо̀льшимъ вниманіемъ и безъ преднамѣреннаго отношенія къ дѣлу. Не только какъ документы о народахъ и мѣстностяхъ Востока, но и какъ художественныя произведенія, обширное твореніе князя Гагарина почти такъ-же драгоцѣнно, какъ творенія Марильа, Фромянтена и Бида, и громадная коллекція его рисунковъ въ Музеѣ Александра III способна доставить большое удовольствіе, какъ этнографу, такъ и художнику.

*) Въ этомъ отношеніи князь Гагаринъ заслужилъ, рядомъ съ Рихтеромъ, Мартыновымъ Солнцевымъ, Далемъ, Забѣлинымъ и Стасовымъ, самое почетное мѣсто въ исторіи русскаго искусства. Всѣ эти художники и ученые совершили благое дѣло. Они подготовили почву, на которой затѣмъ, со всей своей богатырской удалью, могъ развернуться Суриковъ, безъ которой немыслимы были бы Васнецовъ и вся новая московская школа. Благодаря ихъ неустаннымъ указаніямъ, подчасъ неточнымъ и сбивчивымъ, но всегда горячимъ и увлекательнымъ, мы теперь поняли черезъ Сурикова, братьевъ Васнецовыхъ и Малютина, что такое Москва и наша древняя, *истинная* Россія, что такое ея искусство, поняли, какія, почти еще не затронутыя, богатства представляютъ намъ на разработку русская старина и русская народная жизнь. Поэтому мы должны быть особенно благодарны всѣмъ этимъ начинателямъ, не взирая на то, что въ этихъ первыхъ опытахъ нѣкоторые изъ нихъ часто спотыкались и ошибались.

IX.

Когда въ Петербургѣ узнали, что авторъ „Помпеи“ на пути домой, что онъ уже въ Москвѣ, то рѣшено было устроить ему небывалыя оваціи. Въ наши дни ежедневно бываютъ у Донона такія чествованія всякихъ юбиляровъ, какъ происшедшее въ Академіи 11 іюля 1836 г., но тогда, въ то чопорное, казенное время, этотъ обѣдъ, съ двумя оркестрами, съ картиной Брюллова въ фонѣ залы, съ лавровымъ вѣнкомъ, рѣчами, пьянствомъ и слезами умиленія,—показался чѣмъ-то фантастическимъ, какимъ-то неземнымъ раемъ и вконецъ отравилъ художественную молодежь. Желаніе стать Брюлловымъ, быть чествуемымъ на такихъ-же пиршествахъ—вотъ что теперь забродило въ юныхъ головахъ. Кому какое дѣло было до Венеціанова со всѣми его простоватыми сценками, когда теперь открывался путь Рафаэля и Гвидо, обсаженный лаврами, и ведущій прямо къ Парнасу, путь, прославленный „милымъ“ Гоголемъ и „великимъ“ Кукольникомъ! Создать вторую Помпею—стало мечтой горячихъ и пламенныхъ энтузіастовъ; старые профессора убѣдились, что имъ нечего бояться Брюллова, что онъ не измѣнилъ имъ: хоть и дерзкая вещь была его „Помпея“, но все-таки несомнѣнно кровное дѣтище Академіи; умѣренные-же юноши также были очень довольны, такъ какъ, если они и отчаивались дойти до самого маэстро, то все же не теряли надежду попасть хоть въ свиту его, выучившись рисовать, какъ онъ тому выучился, не боясь эффектничанія, какъ онъ того не боялся.

И такимъ образомъ въ ту самую минуту, когда Пушкинъ съ прекрасной и какъ будто безпечной улыбкой предлагалъ свои роковые и небывалые вопросы,—до сихъ поръ еще не разрѣшенные,—когда Гоголь разразился грандіознымъ смѣхомъ, но вскорѣ спохватился и многозначительно запророчествовалъ, когда Кольцовъ запѣлъ свои простыя, но полныя таинственнаго смысла пѣсни, когда Лермонтовъ пріоткрылъ безконечную глубину своей трагической души, когда у насъ истинно-русское искусство—въ литературѣ—вдругъ разцвѣло такимъ пышнымъ и чудеснымъ цвѣтомъ, — тогда-то наша бѣдная живопись, въ чаду успѣха „Помпеи“, въ сумятицѣ всеобщаго непониманія, толкаемая тѣми-же Пушкинымъ и Гоголемъ, вдругъ отвернулась отъ истины и жизни, и рабски поплелась вслѣдъ за итальянизированнымъ академикомъ, любуясь его „высшей школой“, не замѣчая, что подъ блестками наряда его страдаетъ и ломается искривленное, развращенное существо.

Правда, тѣмъ временемъ въ казарменныхъ каморкахъ уже скромно списывалъ портретики съ товарищей бѣднякъ-офицеръ Ѳедотовъ, которому выпало на долю впослѣдствіи бросить самый тяжелый камень въ этого кумира, но для котораго Брюлловъ тогда былъ такъ недосягаемо высокъ, что о приближеніи къ этому колоссу, а тѣмъ паче о борьбѣ съ нимъ, ему, дилетанту-самоучкѣ, и въ голову не приходило; правда, въ разныхъ мѣстахъ Россіи уже жили, росли и развивались тѣ юноши, которые выступили потомъ одни сознательно, другіе (такъ-же, какъ Ѳедотовъ) безсознательно, самыми опасными врагами всего Брюлловскаго принципа; правда, въ Италіи, въ томъ же Римѣ, уже жилъ и страдалъ великій мученикъ Ивановъ, явившійся самой печальной жертвой Академіи и на вѣки тѣмъ опозорившій ее. Однако, въ тѣ дни

неистоваго восторга отъ Брюллова казалось, что навсегда установлялась новая, божественная система для русской художественной школы.

Брюлловъ создалъ цѣлую религію. Оно и не могло быть иначе при его деспотической, безусловно увѣренной въ себѣ натурѣ. Его манера держать себя, его снисходительный и великолѣпный тонъ, „геніальныя“ причуды,—все свидѣтельствовало о сознаніи имъ своей огромной силы. Противорѣчій онъ не терпѣлъ вовсе, да ихъ ему почти и не приходилось встрѣчать,—такъ всѣ оказались въ Россіи неподготовленными для того, такъ мало всѣ чувствовали искусство. Положимъ, старикъ Венеціановъ съ разбитымъ сердцемъ глядѣлъ на то, какъ его ученики одинъ за другимъ перебѣгали къ Брюллову, и считалъ ихъ погибшими, но кто же слушалъ этого старика-чудака, кому какое дѣло было до его настоящихъ мужиковъ, до его настоящей Россіи, когда Брюлловъ обѣщалъ дать въ своей „Осадѣ Пскова“ совсѣмъ новую, просвѣтленную Россію, какое-то высшее выраженіе русскаго героизма, русскаго религіознаго подъема, нѣчто такое, что вполнѣ равнялось бы по возвышенности пятому акту „безсмертныхъ“ драмъ Кукольника. Вокругъ имени Брюллова сплелся цѣлый вѣнецъ сказаній, малѣйшее его слово заносилось въ художественную лѣтопись, которой чередующіяся поколѣнія художниковъ зачитывались съ трепетомъ душевнымъ, не подозрѣвая, что отравляютъ себя. Одно, впрочемъ, было дѣйствительно хорошо во всемъ этомъ бѣшеномъ увлеченіи, это—именно его бѣшенство, такъ какъ оно сообщило ему столь невѣроятную силу и распространеніе, что тогда до самыхъ глухихъ закоулковъ, гдѣ прежде никто ничего не слыхалъ объ искусствѣ, прогремѣло имя Брюллова. Это было хорошо въ томъ отношеніи, что такимъ образомъ вся Россія узнала о *существованіи* живописи и *могла*, слѣдовательно, и заинтересоваться ею.

Все въ Брюлловѣ подкупало, потому, что основная ложь была скрыта отъ слѣпого къ искусству общества. Такъ, напримѣръ, казалось, что разносторонность его воззрѣній, а слѣдовательно и безпристрастіе, безконечны, что онъ обладалъ на все отзывчивымъ и всеобъемлющимъ сердцемъ потому, что для Брюллова были одинаково дороги Рафаэль и Гвидо, Веласкезъ и ванъ-деръ-Верфъ! Начитанность его для русскихъ академистовъ, никогда ничего кромѣ французскихъ и русскихъ учебниковъ, да и то въ классѣ, не читавшихъ, представлялась безграничной и всѣмъ имъ казалось изумительнымъ, что онъ требовалъ, чтобы ему читали вслухъ во время работы—и не то, чтобы романы, вздоръ-какой,—а Нибура, Шлоссера, научные трактаты. Особенно поразило то, что, будучи уже знаменитымъ художникомъ, онъ сталъ посѣщать университетъ, садился среди студентовъ и проникновенно слушалъ лекціи. Когда же этотъ „скромный“ слушатель принимался, въ свою очередь, передъ признанными свѣтилами науки импровизировать цѣлыя системы космографіи и астрономіи, то священный трепетъ пробѣгалъ у присутствующихъ и даже овладѣвалъ самими свѣтилами, совершенно увлеченными его краснобайствомъ. Онъ казался идеальнымъ художественнымъ преподавателемъ, онъ сразу будто бы угадывалъ въ человѣкѣ его призваніе и затѣмъ предоставлялъ ему свободно развиваться, однако подъ тѣмъ условіемъ, чтобъ ученикъ *чрезмѣрно* не пользовался этой свободой и не удалялся отъ него. Наконецъ, много содѣйствовало упроченію вліянія Брюллова собственныя старанія его привязывать къ себѣ юношество, для чего онъ не прочь былъ входить съ ними въ заговоры противъ другихъ профессоровъ, по товарищески участвовать иногда въ ихъ шуткахъ и даже допускать ихъ до своихъ грандіозныхъ кутежей.

Замѣчательнѣе всего, что еще при жизни Брюллова можно было бы опом-

ниться и отрезвиться, такъ какъ все, что онъ сдѣлалъ здѣсь, у себя дома, кромѣ нѣсколькихъ хорошихъ портретовъ, въ сущности никого не должно было бы вводить въ заблужденіе. Его абсолютно-пустые образа, его балаганная „Осада Пскова“, его достаточно-необъятное, но совсѣмъ тоскливое „Небо“ въ Исаакіевскомъ соборѣ, его глупѣйшіе анекдотики, вродѣ „Сна бабушки и внучки“, его натянутыя до смѣшного аллегоріи, вродѣ „Сатурна, представляющаго Нептуна другимъ богамъ“, должны были бы открыть глаза, показать, что Брюлловъ не геній и даже вовсе не очень умный человѣкъ, а лишь блестящій салонный собесѣдникъ, подчасъ даже несносный своимъ важничаніемъ и самообольщеніемъ. Однако глаза русскаго общества были настолько ослѣплены, что открылись лишь тогда, когда оно заболѣло лихорадкой политическихъ реформъ, когда на все прежнее былъ поставленъ крестъ и оказалось, на-время по крайней мѣрѣ, что и Брюлловъ принадлежитъ къ старому. Тогда лишь русское искусство вздохнуло немного свободнѣе, а блестящій, но мучительно-безразсудный Брюлловскій кошмаръ прошелъ. Но тогда хотя и было сказано не мало словъ, искреннія убѣжденія новыхъ проповѣдниковъ не подѣйствовали глубоко, а были приняты какъ необходимая мода, съ другой стороны, наслѣдники Брюлловскихъ традицій время отъ времени подымали весьма пестрыя и яркія знамена, чѣмъ переманивали всю слабую, спутанную, въ глубинѣ души равнодушную къ искусству, толпу на свою сторону. Появленіе такихъ „брюлловскихъ“ картинъ, какъ „Тараканова“ Флавицкаго, „Грѣшница“ Семирадскаго, или „Боярскій пиръ“ К. Маковскаго, каждый разъ смущало общественное мнѣніе, и даже настолько, что самые устои реализма и націонализма не вполнѣ выдерживали всеобщій напоръ и какъ будто, къ великому соблазну прочихъ, колебались и только изъ упрямства не сдавались.

Все, что сдѣлано Брюлловымъ, носитъ несмываемый отпечатокъ лжи, желанія блеснуть и поразить. Нигдѣ, даже въ самыхъ интимныхъ по заданію сценкахъ, не видно искренняго отношенія, проникновеннаго душевнаго убѣжденія, того словомъ, что сообщаетъ, при наличности таланта и мастерства, главную драгоцѣнность художественнымъ произведеніямъ. Даже въ простыхъ рисункахъ и наброскахъ видно его усиліе быть геніальнымъ и *удивительнымъ*, блеснуть умомъ и смекалкой. Но такъ какъ талантъ у Брюллова былъ исключительный, то зачастую въ его вещахъ трудно разобраться. Онѣ такъ подкупаютъ *легкостью* своего исполненія, что часто, любуясь въ нихъ этой легкостью, не замѣчаешь пустоты или напряженности замысла. Къ тому же „эпошистая“ пикантность, которая вкралась въ нихъ, особенно въ нѣкоторыя жанрово-аллегорическія сценки, дотого въ совершенствѣ отражаетъ слабости своего времени, что уже по своей старинной глупости и наивности можетъ показаться въ наши, падкіе на все старое, дни—забавной и очаровательной. Всѣмъ намъ знакомо безконечно-сладкое чувство, которое овладѣваетъ нами, когда мы перелистываемъ старые альбомы или разглядываемъ сборники и мѣсяцесловы того времени, съ ихъ „скурильными“ виньетками и заставками. Съ извѣстной точки зрѣнія все это нелѣпое становится трогательнымъ: передъ нами раскрываются не высшія точки той жизни, но всякій вздоръ, которымъ когда-то увлекались—грѣшки нашихъ дѣдовъ. Такъ точно, если и должно возмущаться всѣми Брюлловскими „Снами“, „Итальянцами“ и „Аллегоріями“, то можно и наслаждаться ими, однако говорить о нихъ серьезно съ художественной точки зрѣнія тоже нельзя, такъ какъ по мыслямъ, по наивному своему умничанью они стоятъ ниже всякой критики, да и по своей слишкомъ условной техникѣ и ловкому, но безличному, рисунку зачастую немногимъ возвышаются надъ дюжинными литографіями, которыми украшались будуары гризетокъ во времена Поль-де-Кока. Приходится удивляться, до какой степени

умные и развитые люди того времени въ Россіи могли въ оцѣнкѣ произведеній Брюллова проявить такой недостатокъ художественной мысли и такую неразвитость вкуса: весь этотъ вздоръ принимать въ серьёзъ, а если что и въ шутку, то въ остроумную шутку. Объяснить это можно только тѣмъ, что раньше русскіе художники совсѣмъ не давали публикѣ чего-либо мало-мальски занятнаго. Венеціановцы были слишкомъ скромны и затерты, чтобъ задѣть любопытство и обратить на себя вниманіе, а другіе пекли вѣковѣчныя повторенія давно надоѣвшаго старья. Брюлловъ первый показалъ, что можно что-либо разсказать карандашемъ и красками, первый заставилъ публику читать такіе разсказы. Естественно, что она, очарованная неожиданностью, увидала въ этомъ лишнее доказательство его геніальности и съ тѣхъ поръ уже постоянно требовала, чтобы художники ей разсказывали, хотя бы такіе-же все пустяки.

Обыкновенно даже самые энергичные обличители брюлловскихъ недостатковъ выдѣляютъ цѣлую область его творчества—портреты, находя, что они составляютъ нѣчто особое и *вполнѣ* прекрасное. Разумѣется, портретъ, по самой своей природѣ, всегда будетъ фатально болѣе жизненнымъ, чѣмъ шаблонное „идеальное" творчество, и понятно, что въ портретахъ Брюллова болѣе цѣльно, болѣе правдиво отразилось его время, нежели въ „Помпеѣ" или во „Взятіи Богоматери на небо". Однако назвать Брюллова *великимъ* портретистомъ невозможно, а сравнивать его съ Ванъ-Дейкомъ, Гальсомъ, Веласкезомъ прямо даже смѣшно, такъ какъ его нельзя сравнивать даже съ нашими русскими „стариками": Левицкимъ, Боровиковскимъ и Кипренскимъ. Не говоря уже о такихъ курьёзахъ, какъ потѣшныя „Барышни Шишмаревы", вполнѣ равняющихся по своей смѣхотворности его жанровымъ сценкамъ, — почти всѣ его дамскіе портреты, по альбомной жеманности и безвкусной претензіи, весьма близко подходятъ—не къ геніальнымъ портретамъ Энгра и Прюдона, и даже не къ пустоватымъ, но дивнымъ по краскамъ портретамъ Ло́ренса,—а къ блаженной памяти Винтергальтеру и къ наряднымъ парижскимъ „chromo". По чисто живописному, техническому достоинству они, разумѣется, гораздо выше,—громадный талантъ Брюллова не могъ не проглянуть въ этихъ произведеніяхъ. Въ нихъ, въ особенности, любилъ онъ блистать бодрой и смѣлой кистью. Но зато какими угощаетъ онъ красками какъ-разъ въ портретахъ, какой представляютъ они невѣроятный калейдоскопъ радужныхъ колеровъ, нигдѣ въ другой странѣ недопустимый, кромѣ какъ у насъ, привыкшихъ и дома, и на улицахъ къ вопіющему безвкусію! Хороши яркость и разнообразіе красокъ, но разнообразіе и яркость, не приведенныя въ гармонію, въ систему,—довольно-таки мучительное для глазъ варварство.

Принято вообще восторгаться колоритомъ Брюллова и считать, что только благодаря ему русская школа освободилась отъ прежней робости и черноты красокъ, что благодаря ему могли развиться у насъ колористы. Но это невѣрно. Нельзя говорить, что Брюлловъ насадилъ въ Россіи пониманіе красокъ, когда у насъ именно до него и отчасти одновременно съ нимъ были такіе истинные колористы, какъ Боровиковскій, Кипренскій и Венеціановъ Напротивъ того, если что онъ и привилъ русскому художеству, то это выѣзжаніе на трескучихъ эффектахъ, если что и внесъ новаго въ смыслѣ красокъ, то неразборчивое метаніе ими, разумѣется болѣе *веселое*, нежели коричневыя полотна Шебуева и Иванова, но все-же ничего общаго съ тѣмъ, что называется колоритомъ, не имѣющее.

Почти то-же придется сказать и объ его рисункѣ, если вообще слѣдовать академической системѣ говорить особо о томъ и о другомъ, что̀ въ истинномъ художникѣ составляетъ одно неразлучное. Всматриваясь въ Брюлловскія линіи

Бруни. Мѣдный Змій.

и контуры, изучая его пропорцiи и раккурсы, сейчасъ-же видишь, что все это сдѣлано рукой „спортсмена" рисунка, тренировавшагося на срисовыванiи до 50-ти разъ одного Лаокоона. Карандашъ и кисть его бѣгали безъ запинки, ровно и гладко, все всегда у него оказывалось на своемъ мѣстѣ, стояло прямо, не криво и не косо; комнаты, зданiя, сады были нарисованы вполнѣ правильно, согласно перспективной премудрости. Однако всегда отсутствовало главное. Души, темперамента, проникновенiя, истиннаго знанiя жизни, и подавно *стиля*, который слагается изъ всего этого, въ рисункѣ Брюллова не было нисколько. Если можно сказать, что Брюлловъ отлично рисовалъ, то это только съ точки зрѣнiя Академiи. До истинно великихъ рисовальщиковъ, умѣющихъ однимъ *магическимъ* штрихомъ дать цѣлый характеръ, развернуть безконечные горизонты, передать любое настроенiе, ему безнадежно далеко.

Среди всей массы Брюлловскихъ произведенiй встрѣчаются и такiя, въ которыхъ громадный талантъ его все-же пробился, несмотря на академическую вышколенность и собственное ломанье, до полнаго великолѣпiя, но ихъ очень не много — единственно только портреты. Ихъ нетрудно всѣ здѣсь перечислить. Не будь этихъ произведенiй, можно было бы сдать Брюллова совсѣмъ въ архивъ, на одну полку съ Пилоти и де-Кейзеромъ, но они должны спасти его отъ забвенiя. Чуть-ли не на первомъ мѣстѣ стоитъ акварельный портретъ Олениныхъ среди римскихъ развалинъ, небольшая вещица, но изумительная по тонкости рисунка и скромному вкусу красокъ, могущая стать рядомъ съ лучшими подобными произведенiями Энгра *). Затѣмъ слѣдуютъ столь-же прекрасный акварельный портретъ П. А. Кикина, блестящая, во весь ростъ, съ красивымъ пейзажемъ позади, „Всадница", портреты: И. Монигетти, Платона Кукольника (въ черномъ плащѣ на свѣтломъ фонѣ), Нестора Кукольника (выдержанный въ спокойной, чернозеленой гаммѣ) и болѣе горячiй портретъ Струговщикова,—всѣ шесть въ Третьяковской галлереѣ,—любопытный, очень жизненный портретъ князя Голицына, отдыхающаго на креслѣ въ своемъ кабинетѣ, съ полной воздуха и свѣта анфиладой комнатъ позади, великолѣпный подмалевокъ къ Крылову, и красивый собственный портретъ, съ знаменитой рукой,—три послѣднiе въ Румянцевскомъ музеѣ, и еще десятокъ, преимущественно мужскихъ—въ частной собственности. Среди женскихъ портретовъ слѣдуетъ выдѣлить изъ всей Винтергальтеровщины два, оба графини Ю. П. Самойловой. Хотя они такъ-же безвкусны по общему замыслу, какъ и всѣ прочiе, но въ головахъ ихъ Брюллову удалось, вѣроятно, благодаря особенному отношенiю его къ изображенному лицу, выразить столько огня и страсти, что, при взглядѣ на нихъ, сразу становится ясной сатанинская прелесть его модели.

---

*) Впрочемъ по манерѣ и тонкости рисунка какъ-разъ эта акварель скорѣе можетъ быть приписана, не смотря на современное свидѣтельство, его брату Александру. Александръ Брюлловъ, отдавшiйся впослѣдствiи исключительно архитектурѣ и математикѣ, въ 20-хъ годахъ не только рисовалъ прелестные виды Петербурга, но, какъ уже сказано выше, былъ однимъ изъ лучшихъ портретистовъ своего времени, и въ Неаполѣ даже имѣлъ такой успѣхъ, что переписалъ въ акварепяхъ весь королевскiй домъ и всѣхъ придворныхъ. Его акварели, вѣрнѣе—рисунки, подкрашенные водяными красками, такъ изящны, такъ мѣтко и тонко передаютъ черты изображенныхъ людей, такъ превосходно нарисованы, что могутъ не только спорить съ произведенiям брата, но даже, именно, съ лучшими Энграми, на которыхъ они всегда очень похожи.

X.

Брюлловъ умеръ сравнительно рано, 52-хъ лѣтъ, но значенiе его и послѣ смерти не скоро ослабѣло. Его убѣжденный помощникъ въ дѣлѣ обновленiя и освѣженiя академизма — Бруни, а также послѣдователи ихъ обоихъ, еще долгое время, благодаря своимъ иногда крупнымъ дарованiямъ, успѣшно боролись противъ враговъ, надвигавшихся на нихъ, въ лицѣреалистовъ и нацiоналистовъ.

Бруни по всему своему внутреннему складу не такъ сильно, какъ сразу можетъ показаться, отличался отъ Брюллова, хоть и былъ болѣе затронутъ романтическимъ вѣянiемъ и особенно назарейцами. Бруни не отрекся, во имя ихъ ученiя, отъ стараго—отъ всего того „болонства", которое впиталъ въ себя съ молокомъ матери. Въ глубинѣ души своей и онъ оставался всю жизнь тѣмъ-же мнимымъ классикомъ, тѣмъ-же поклонникомъ такъ-называемаго „высокаго стиля", драпировокъ, мускуловъ и мелодрамы, какимъ представляется Брюлловъ и всѣ единомышленники его, выросшiе на боготворенiи Лаокоона, Доминикина и Каммучини.

Даже жизнь Бруни имѣла нѣчто общее съ жизнью Брюллова, но она протекла болѣе ровно,—въ какомъ-то величественномъ спокойствiи, а не въ той оргiи успѣха, въ томъ шумѣ и гамѣ восторженныхъ овацiй, среди которыхъ безвыходно находился Брюлловъ. Бруни былъ годомъ моложе Брюллова и также сынъ иностранца-художника, талантливаго декоратора, черезъ котораго, вѣроятно, и унаслѣдовалъ отъ своихъ итальянскихъ предковъ изумительную легкость работы и свое рѣдкое мастерство. Учился Бруни въ той-же петербургской Академiи, и хоть не кончилъ ее съ медалью, но успѣлъ проявить такiя недюжинныя способности, что самъ Шебуевъ настоялъ на томъ, чтобы отецъ послалъ его за-границу. Въ Римѣ лавры Каммучини, только-что тогда изготовившаго своего „Атилiя Регула", не дали и ему покоя, и задолго до „Помпеи" написалъ онъ свою „Камиллу", по истинѣ мастерскую, но глубоко-фальшивую, какъ финалъ какой-нибудь ложноклассической трагедiи, вещь. Затронутый затѣмъ за живое грандiознымъ успѣхомъ Брюллова, онъ принялся за картину также колоссальныхъ размѣровъ — за своего „Мѣднаго змѣя", который былъ оконченъ въ 1840 г., и имѣлъ такой-же успѣхъ въ Римѣ, какъ Помпея, но нѣсколько меньшiй въ Петербургѣ. По возвращенiи въ Россiю онъ, какъ и Брюлловъ, былъ занятъ Исаакiемъ и въ потемкахъ этого собора схоронены наиболѣе значительныя изъ его религiозныхъ композицiй.

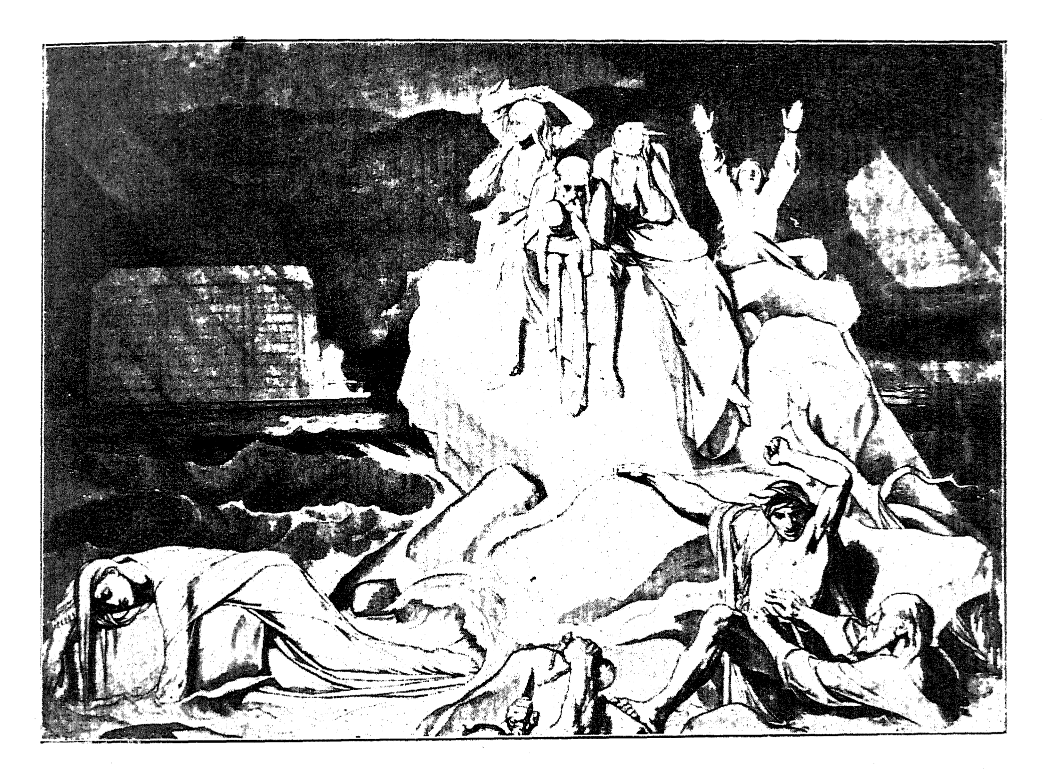
Будучи впослѣдствiи ректоромъ Академiи, Бруни долгое время служилъ вѣрнымъ стражемъ ея традицiй. Брюлловъ—вѣчный импровизаторъ, легкомысленный человѣкъ—какъ *академическiй дѣятель*, въ сущности, не былъ опасенъ и зловреденъ. Онъ былъ опасенъ и зловреденъ, какъ *художникъ*, увлекшiй цѣлый народъ побрякушками своего творчества, но можно предположить, что, еслибы отъ него зависѣло оффицiальное завѣдыванiе художественными дѣлами, то онъ не могъ бы такъ душить, такъ гасить все живое, какъ то дѣлалъ Бруни: въ Брюлловѣ не было для этого достаточно усидчивости, достаточно выдержки и убѣжденiй. Напротивъ того благодаря Бруни, то, что было безсознательнымъ перениманiемъ въ началѣ вѣка, что завоевало себѣ всеобщiя и нѣсколько безотчетныя симпатiи въ творчествѣ Брюллова,—то самое въ 50-хъ

60-хъ годахъ превратилось въ извѣстную систему, чуть было не сломившую новыя теченія, съ такими силачами во главѣ, какъ Перовъ и Крамской.

Талантъ Бруни былъ огромный и, пожалуй, не имѣлъ себѣ подобныхъ среди однородныхъ съ нимъ художниковъ не только у насъ, но и на Западѣ. Однако чисто художественная его дѣятельность имѣло меньшее *значеніе* въ современномъ русскомъ искусствѣ, нежели дѣятельность Брюллова, такъ какъ Бруни былъ еще дальше отъ русской жизни. Если Брюлловъ всей своей безшабашной натурой, своей яко-бы „душой на распашку"—отлично гармонировалъ съ нравами тогдашняго художественнаго общества, отлично со всѣми сходился, словами и обращеніемъ очаровывалъ и привязывалъ къ себѣ людей, то Бруни, несмотря на свою чисто итальянскую мягкость и вѣжливость, далеко не пользовался такой симпатіей. Вѣчно молчаливый, сосредоточенный, насупившійся, онъ казался неприступнымъ. У него была особенная манера держать себя, какъ будто умъ его былъ весь поглощенъ лицезрѣніемъ таинственнаго, какъ будто онъ всегда виталъ въ горнихъ сферахъ. Это выходило тѣмъ болѣе убѣдительно, что вовсе не было глупой позой, но только той формой самообмана, которая чаще всего встрѣчалась въ живописи XIX вѣка и такъ ясно выразилась въ Виртцѣ, Гюставѣ Моро и Редонѣ. Бруни внушалъ уваженіе, доходившее до трепета. Онъ необычайно „вѣско" исполнялъ свои ректорскія обязанности. Зато онъ совсѣмъ не умѣлъ увлечь за собой толпу современниковъ своимъ творчествомъ, не могъ сдѣлатья ихъ идоломъ и не породилъ ни единаго *истиннаго* послѣдователя. Онъ помогъ русскому искусству пойти по академической дорогѣ, но не съумѣлъ провести въ немъ на мѣсто Брюллово-Деларошевской формулы — свою собственную, хотя и вылившуюся полностью въ его произведеніяхъ.

Однако, если творчество Бруни не было столь значительнымъ для своего времени, то оно пережило скоро отцвѣтшее твореніе Брюллова и теперь все еще способно вводить въ обманъ, заставлять ложь принимать за истину, тогда какъ „Осада Пскова" и „Взятіе Богородицы на небо" радуютъ, по старой памяти, лишь сильно состарившихся юношей 40-хъ годовъ, по-прежнему раздавленныхъ величіемъ „Карла Великаго въ живописи". Когда видишь прелестныхъ, мягкихъ и гибкихъ ангеловъ Бруни, путающихся въ дивныхъ, „съ большимъ вкусомъ" развѣвающихся складкахъ ихъ облаченій, когда глядишь на его, тонко отъ Овербека и Фейта заимствованнаго, Спасителя, на его апостоловъ, такихъ добрыхъ, умныхъ и неумолимо серьезныхъ, то невольно вспоминаешь объ очевидной, подчасъ черезчуръ наивной, поверхностности Брюллова, и тогда готовъ воскликнуть: вотъ по истинѣ религіозная живопись, вотъ святость, душа, проникновеніе и откровеніе.

Брюлловъ, несмотря на все свое сходство съ болонцами, въ сущности, сильно уступалъ имъ. Онъ былъ слишкомъ засушенъ суровой и тупой школой Андрея Иванова, и слишкомъ опошлился затѣмъ среди варварскаго въ художественномъ отношеніи общества, чтобъ равняться ученому Каррачи, соблазнительному Гвидо, мрачному Гверчино и умному Дзампіери. Совсѣмъ другое — Бруни, который былъ *достойнымъ* наслѣдникомъ всѣхъ этихъ художниковъ и великолѣпно впиталъ въ себя ихъ изумительное мастерство, подобно имъ съумѣлъ развиться до высшей точки школьнаго совершенства. Мало того, ему удалось придать къ унаслѣдованному отъ нихъ эклектическому фонду, состоящему изъ заимствованій у Рафаэля, Леонардо и Буанаротти (заимствованій такъ остроумно ими претворенныхъ въ нѣчто болѣе доступное для толпы, болѣе гибкое, растяжимое и прельстительное)—еще одну, новую прелесть: прелесть святости, пикантнаго мистицизма, чего-то и сладострастнаго и чистаго. Брюлловъ грубъ. Если



Бруни. Потопъ.

съ нимъ еще не совсѣмъ порѣшили, то благодаря только отсутствію у насъ въ обществѣ и даже среди художниковъ любовнаго и глубокаго отношенія къ искусству. Бруни напротивъ того, могъ-бы импонировать не только у насъ. Подобно нѣкоторымъ западнымъ художникамъ, онъ представляется какимъ-то загадочнымъ, какъ будто глубокимъ, какъ будто понявшимъ сверхчувственное и таинственное. Въ немъ есть и аскетическая прелесть нѣкоторыхъ прерафаэлитовъ, попавшая къ нему вѣроятно отъ назарейцевъ, и рядомъ съ этимъ что-то обольстительное, ядовито-сладострастное, что встрѣчается у Альбано и Франческини.

Въ нѣкоторыхъ вещахъ эта чувственная сторона выглянула вполнѣ откровенно, безъ всякой примѣси, и эти какъ-разъ вещи даютъ намъ настоящаго Бруни, помимо его воли и сознанія, раскрываютъ всю глубину языческой души его, и только эти его произведенія, вѣроятно, навсегда сохранятъ свою прелесть, даже тогда, когда всѣ его полу-Корнеліанскія полу-Гвидовскія грандіозныя композиціи уже никого не будутъ обманывать. Его вакханки, наяды и амуры, дѣйствительно, *прекрасны*. Его боги, если и не боги древне-греческаго Олимпа, то того Олимпа, который былъ открытъ Рафаэлемъ. Замѣчательно, что въ этихъ картинахъ Бруни виденъ поворотъ не къ жеманности XVII и XVIII вѣка, а скорѣе къ самому Рафаэлю, и не такой поворотъ, который былъ и въ Егоровѣ—жалкій академическій плагіатъ, жалкія потуги угнаться за Геніемъ красоты,—но проявленіе той-же откровенной, здоровой и мощной чувственности, которыя составляли основу личности великаго Урбинца.

Однако не эти картины, которыхъ самъ „мистикъ" Бруни, вѣроятно, стыдился, составили славу его, не ихъ предлагалъ онъ въ примѣръ молодымъ поколѣніямъ, не въ угоду имъ проклиналъ все новое и свѣжее, что росло вокругъ него. Бруни былъ дитя слишкомъ изолгавшейся эпохи, чтобы вѣрить даже той правдѣ, которая была въ собственной душѣ его, а если ужъ онъ самъ не вѣрилъ, то никого и не могъ заставить повѣрить, тѣмъ болѣе, что очень мало произвелъ такихъ вещей. Славу Бруни, наоборотъ, составило какъ-разъ то, въ чемъ ярче всего выразился болонизмъ его: тѣ, претендующія на глубину и мистику, дѣйствительно превосходно исполненныя, но, въ сущности, только велерѣчивыя и реторическія религіозныя картины, въ которыхъ больше хитроумной поддѣлки, нежели истиннаго, свободнаго творчества.

XI.

Историческое значеніе Брюллова и Бруни для русскаго искусства заключается въ томъ-же, въ чемъ заключается историческое значеніе Энгра и Делароша для Франціи, первыхъ Дюссельдорфцевъ и отчасти Назарейцевъ для Германіи. А именно въ томъ, что они влили новую кровь въ истощенный, засохшій-было на классической рутинѣ академизмъ и тѣмъ продолжили искусственно его существованіе на многіе годы. Благодаря своимъ исключительнымъ талантамъ Брюлловъ и Бруни окружили академизмъ такимъ ореоломъ, сообщили ему такой парадный, великолѣпный блескъ, что масса художниковъ, особенно среди начинающихъ, приняла эту поддѣлку за дѣйствительно истинное и высокое искусство и попала на свою погибель въ широко разставленныя сѣти обновленной академической системы.

Но среди безчисленныхъ послѣдователей Бруни и Брюллова лишь человѣкъ пять, шесть заслуживаютъ вниманія исторіи, такъ какъ они, по крайней мѣрѣ, приблизились по школьному мастерству техники и по извѣстной значительности замысловъ къ двумъ этимъ корифеямъ, большинство же русскихъ художниковъ, поступившихъ въ академическій станъ, иногда талантливыхъ, но сбившихся съ толку, большею же частью бездарныхъ, расчитывавшихъ посредствомъ одной выучки, пробраться до фортуны и почестей, не представляютъ ровно никакого интереса.

Очень трудно, впрочемъ, одной какой-либо общей чертой опредѣлить сущность обновленнаго академизма, какъ системы, школы или направленія. Отличіе академиковъ XIX вѣка и въ Европѣ, и у насъ отъ предшествующихъ — рабскихъ поклонниковъ античности—заключается именно въ томъ, что въ ихъ творчествѣ *не было* такой общей черты, не было опредѣленной программы, чего-либо вродѣ прямолинейной ложно-классической системы Лессинга и Винкельмана, которая сообщала ея представителямъ—Давидамъ и Шебуевымъ, извѣстную почтенность, всегда присущую людямъ, въ чемъ-либо (хотя-бы вздорномъ) твердо убѣжденнымъ. Такихъ прямолинейныхъ убѣжденій,—вродѣ того, что древніе только совершенны и образцовы—у новой формаціи академическихъ художниковъ не было, если не считать одного—отрицательнаго, что дѣйствительность не можетъ быть предметомъ художественнаго вдохновенія...

Въ этомъ отсутствіи или, во всякомъ случаѣ, шаткости убѣжденій нельзя не видѣть косвеннаго вліянія романтизма, который въ началѣ вѣка получилъ

Бруни. Вакханка.

такую силу, что пропиталъ всю жизнь европейскаго и отчасти русскаго общества и просочился даже сквозь толстыя стѣны академій *), гдѣ породилъ двойственность, вмѣсто прежней простоты и цѣльности. Брюлловъ и Бруни, воспитанные въ школѣ на исключительномъ поклоненіи тогѣ и Антиною, въ жизни затѣмъ встрѣтились съ совсѣмъ инымъ — съ восхваленіемъ средневѣковой, „готической" старины, съ увлеченіемъ красотой тамъ, гдѣ раньше имъ указывали на одно уродство; они встрѣтились съ такими художественными настроеніями, о которыхъ въ юности ихъ не было и рѣчи. Эти восхваленія, увлеченія и настроенія были притомъ тогда такъ всеобщи и заразительны, что даже они—несчастные крѣпостные русской Академіи—наполовину заразились ими и эту-то заразу и перенесли затѣмъ (въ достаточной мѣрѣ обезвреженной) въ Академію,—одинъ въ видѣ „исторической живописи" типа Делароша, другой въ видѣ болонизированнаго Назарейства. Имъ удалось это тѣмъ легче, что старые схоласты, не могли замѣтить въ этихъ нововведеніяхъ ничего предосудительнаго, такъ какъ ничего общаго съ ненавистной высотой душевныхъ порывовъ настоящаго романтизма въ обновленномъ, на романическій ладъ, творчествѣ Брюллова и Бруни не находили, а сознавали, что здѣсь было, подъ другимъ соусомъ—Овербековскимъ или Кукольниковскимъ—то-же самое, расчетливое, мелодраматическое и нарядное искусство, которому „незабвенные", въ классическомъ родѣ образцы дали Угрюмовы, Акимовы, Давиды и Менгсы **).

*) Нѣчто подобное произошло въ наше время съ реализмомъ.

**) Принято у насъ считать Брюллова и всѣхъ его послѣдователей романтиками, однако это по недоразумѣнію. Можно вполнѣ утверждать, что у насъ въ живописи вообще романтизмъ такъ и не проявился, если не считать предвѣстниковъ его: Кипренскаго, Орловскаго и Воробьева, эпигона Айвазовскаго, о которомъ рѣчь будетъ впереди и, пожалуй, еще одиноко стоящаго Ломтева, грустнаго пропойцу, далеко не высказавшагося вполнѣ, занимавшагося большей частью подражаніями нѣкоторымъ французскимъ романтикамъ, но доказавшаго въ этихъ подражаніяхъ, что въ немъ было чувство таинственнаго, кое-какое расположеніе къ сказочному, волшебному и небывалому. Его гроты съ нимфами, рембрандтовскіе турки въ невѣроятныхъ чалмахъ, си-

Когда Делакруа писалъ свои историческія картины—„Крестоносцевъ" или „Убіеніе Ліежскаго эпископа", то ему всего менѣе дѣла было до вѣрности костюмовъ и обстановки, до школьной правильности рисунка и опрятной живописи. Ему нужно было выразить лишь психическую, „страстную" сторону происшествій. Правда, картины его страдаютъ и въ отношеніи археологической точности, и въ отношеніи анатоміи и перспективы, писаны точно въ припадкѣ — „грязно" и неистово, однако именно благодаря такому презрѣнію къ сухому педантизму и къ мѣщанскому благообразію, его вещамъ сообщился тотъ истинный трагизмъ, та судорожная жизненность, та глубина красокъ и увлекательная нервность техники, которыя ставятъ Делакруа въ живописи на ту-же высоту, которую столпы романтизма Байронъ, Шиллеръ и Гюго занимаютъ въ литературѣ, а Бетховенъ и Шубертъ въ музыкѣ. Делакруа былъ истиннымъ романтикомъ, иначе говоря истиннымъ художникомъ.

Совсѣмъ инымъ были Энгръ и Жераръ, когда они писали историческія картины, и безконечный рядъ ихъ послѣдователей: Деларошъ, Флёри, Конье, Бельгійцы, Дюссельдорфцы, позже Кабанель, Пилоти, наконецъ Мункачи и Рошгроссъ. Они брались за иллюстрацію всевозможныхъ историческихъ событій отнюдь не съ той-же цѣлью, какъ Делакруа, но и не для воплощенія каноновъ ложно классической красоты, подобно ихъ предшественникамъ, но попросту для изображенія занимательныхъ историческихъ разсказиковъ въ духѣ драмъ Делавинья и романовъ Александра Дюма-пэра. Они представляются типичными оффиціальными, (а слѣдовательно академическими) мастерами „Реставраціи" „Juste milieu" и „Второй Имперіи"—но ничего, кромѣ сюжетовъ изъ средневѣковой исторіи, не имѣютъ общаго съ романтизмомъ. Эти живописцы валили на свои картины цѣлые магазины старинныхъ платьевъ, уборовъ, мебели и утвари, точно-скопированныхъ съ документовъ, но притомъ удовлетворялись въ краскахъ—вялымъ, стушеваннымъ или, наоборотъ, кричащимъ и пестрымъ колоритомъ, а въ типахъ, драматизаціи и историческомъ одухотвореніи тѣмъ, что разставляли свои персонажи „сценично", въ приличной группировкѣ, придавали ихъ лицамъ суммарное сходство съ достовѣрными портретами и шаблонныя выраженія ужаса, гнѣва, веселія и печали. Получались иногда очень нарядныя и эффектныя сцены, сильно напоминающія оперные финалы съ позирующими актерами, но ровно ничего отраднаго и драгоцѣннаго въ смыслѣ *жизни*, настроенія или просто живописи. Эти мастера не были романтиками, но были порожденіями романтизма на академической почвѣ.

У насъ при забитомъ и въ тоже время оффиціальномъ положеніи искусства *романтизмъ* совсѣмъ не могъ проявиться, а проявилась только такая *романтическая мода* въ академической редакціи. Но, если не подлежитъ сомнѣнію, что многіе изъ „историческихъ" художниковъ на Западѣ заслуживаютъ, какъ ловкіе „режиссёры" и, въ особенности, какъ знатоки внѣшнихъ сторонъ прежней жизни, большаго вниманія и уваженія, то приходится сознаться, что найти такихъ-же у насъ среди „историческихъ" живописцевъ Брюлловскаго типа—трудно *).

дящіе въ фантастическихъ, зеленыхъ подземельяхъ, странные пожары и развалины монастырей, а также одна его дикая, но насыщенная, довольно красивая краска, имѣютъ что-то общее съ вымученными фантазіями декадента романтизма—Гюстава Моро̀.

*) И совсѣмъ невозможно среди представителей, шедшихъ въ академической иконописи вслѣдъ за псевдоназарейцемъ Бруни. Такихъ, впрочемъ, было немного, да и тѣ, которые были, повторяли лишь слабыя стороны мастера и далеко не достигли того размаха и того мастерства композиціи, которыя и до сихъ, несмотря на скрываемую подъ ними фальшь, сообщаютъ

Не имѣя въ своемъ обиходѣ ни феодальныхъ замковъ, ни готическихъ соборовъ, ни Нюрнберга, ни Тоуэра, ни Рейна, ни Брокена, наши художники-историки, увлекшіеся не романтизмомъ (это у насъ никому не было по силамъ),— но той академической, „Деларошевской" передѣлкой романтическаго идеала на буржуазный ладъ, должны были довольствоваться плохо понимаемыми чужеземными матеріалами, добытыми изъ вторыхъ рукъ, сильно уже обветшалыми и разбавленными. Поэтому у насъ не могла появиться даже и та историческая „приличнаго и почтеннаго вида" живопись, которою гордились иностранныя академіи, а получилась лишь аляповатая, смѣшная копія съ этого, малохудожественнаго творчества. Даже Брюлловъ и всѣ тѣ изъ его непосредственныхъ и дальнѣйшихъ послѣдователей, кто пожилъ по нѣсколько лѣтъ за-границей, не написали ни одной порядочной исторической картины—кромѣ какъ изъ античной жизни, болѣе знакомой имъ по школьнымъ традиціямъ и гипсовымъ богатствамъ академическихъ классовъ. Невозможно найти хоть одну историческую картину во всей русской живописи съ сюжетомъ не античнымъ, которая носила бы подобіе—не говорю: жизненности и темперамента, совершенно недоступныхъ представителямъ въ художествѣ схоластики и мѣщанскаго благонравія,—но хотя-бы исторической достовѣрности. Самъ Брюлловъ, пріученный съ дѣтства къ римскимъ драпировкамъ и преторіанскимъ шлемамъ, могъ создать въ своей на половину ложно-классической, *Давидовской* „Помпеѣ" *) нѣчто болѣе или менѣе правдоподобное и похожее на хорошо поставленную оперу, съ античнымъ сюжетомъ, но Брюлловъ, бравшійся за совершенно чуждыхъ для него „Инесъ", заговорщиковъ, рыцарей, пажей и трубадуровъ, былъ только смѣшонъ, точь-въ-точь какъ смѣшны петергофскія дачи въ видѣ готическихъ замковъ или тѣ „страшные", съ приключеніями, романы изъ средневѣковой жизни, которые печатались тогда и въ русскихъ журналахъ въ подражаніе иностраннымъ образцамъ.

Замѣчательнѣе всего то, что и русская древность для русскихъ академически-историческихъ живописцевъ долгое время—до появленія Шварца—оставалась столь чуждой, столь неизвѣданной или, вѣрнѣе, невнимательно и недобросовѣстно изучаемой, что и въ иллюстраціяхъ къ отечественной исторіи

произведеніямъ нашего Корнеліуса извѣстную прелесть и торжественность. Сюда относятся: нѣмецъ Неффъ и подражатель его итальянецъ Дузи, которые засахарили сладость Бруніевской мистики до послѣднихъ предѣловъ и такъ-же, какъ въ своихъ знаменитыхъ „нимфахъ" „спящихъ дѣвушкахъ" они превратили чувственность Бруни въ какую-то гладкую и розовую à la Riedel жеманность; полубрюлловецъ, нѣмецъ Моллеръ, о которомъ будетъ еще сказано впереди. Марковъ бездарный человѣкъ, попытавшійся было угнаться за Бруніевскою величественностью композиціи въ своемъ Тріипостасномъ Богѣ, но справившійся съ этой задачей только благодаря помощи Крамского (нашимъ Микель-Анжело не подъ-силу были многосаженные плафоны), и, наконецъ, Васильевъ, скучный труженикъ, шедшій робко по пятамъ Фландрена и Бруни, и пожелавшій, очень неудачно, соединить ихъ назарейскій пошибъ съ византійской застылостью. Всѣ эти *лучшіе* товарищи и пріемники Бруни едва-ли достойны простаго перечисленія въ исторіи живописи. Остальные-же художники, рѣшавшіеся дерзновенной рукой творить украшенія для Божіихъ церквей и писать образа для молитвъ, были окончательно безличными иконописцами, идеаломъ которыхъ были болонскія сочиненія Карла Павловича. Они несомнѣнно уступали суздальцамъ, простымъ деревенскимъ малярамъ, такъ какъ не обладали даже ихъ традиціоннымъ стилемъ и не владѣли ихъ декоративными шаблонами. Таковыхъ, съ „академическимъ" Верещагинымъ во главѣ, было великое множество и много вреда они всѣ нанесли русскому народному вкусу тѣмъ, что ихъ твореніями часто заполнялись цѣлые храмы (напр. Храмъ Спасителя) и, что окончательно грустно, иногда замѣнялась древняя живопись въ старинныхъ церквахъ...

*) Романтическій моментъ въ этой картинѣ заключается только въ страшномъ и даже торжественномъ паденіи языческихъ кумировъ съ высоты разрушающагося храма.

они были не менѣе лживы, смѣшны и уродливы, чѣмъ тогда, когда пробовали тягаться съ учеными Деларошевцами на почвѣ *европейской* старины. Такая нелѣпица, какъ „Осада Пскова“ Брюллова или „Петръ“ полуфранцуза Штейбена, какъ серіи иллюстрацій къ русской исторіи Бруни и академическаго Верещагина, какъ „Богатыри“ и „Защита Лавры“ послѣдняго, а также вся „малафѣевщина“ гг. Вениговъ, Плѣшановыхъ, Сѣдовыхъ, Литовченокъ и многихъ другихъ, останутся навсегда превосходными примѣрами того, какъ мало могла дать Академія даже въ такой доступной для *школы* сферѣ, какъ *знанія* по исторіи своей родины.

Академизмъ, получившій въ Россіи могущественную „рекламу“ въ лицѣ талантливыхъ Брюллова и Бруни, жилъ долго и дожилъ до самаго нашего времени — дойдя впрочемъ теперь уже до полнаго упадка, до лавочнаго производства, ежегодно выставляемаго на нѣкоторыхъ петербургскихъ выставкахъ. Какъ на Западѣ долгое время спустя послѣ блестящихъ, повсемѣстныхъ успѣховъ Мейербера и Доницетти, Делавинья и Скриба, Делароша и Бельгійцевъ держался, благодаря академіямъ и консерваторіямъ, пользовавшимся правительственной поддержкой, „буржуазный романтизмъ“ (въ исторической оперѣ, историческомъ романѣ и драмѣ, и въ особенности въ исторической живописи), такъ точно и въ Россіи вслѣдъ за Брюлловымъ и Бруни пошла масса народа, и не только среди поколѣнія, явившагося непосредственно вслѣдъ за ними, но и среди такихъ, которые выступали на публичную арену 20, 30 и 40 годами позже появленія „Помпеи“ и „Мѣднаго Змія“. Нѣсколько уже разъ съ тѣхъ поръ казалось, что академическая система рушится. Такіе удары, какъ уничтоженіе казеннокоштныхъ учениковъ въ Академіи, какъ появленіе Ѳедотова, какъ разцвѣтъ реализма, выходъ изъ Академіи 13-ти конкуррентовъ, успѣхи передвижниковъ, разшатывали всю академическую схоластику, указывая, что и внѣ ея теплицъ можетъ произростать художество и что это художество даже болѣе чистой пробы, нежели то велерѣчивое и громоздкое, которое изготовлялось подъ ея указаніями. Однако силъ въ академическомъ войскѣ было до самаго послѣдняго времени, (когда уже старѣющій, но зато ставшій авторитетнымъ, „передвижническій“ реализмъ вытѣснилъ его изъ собственныхъ укрѣпленій) достаточно, чтобъ упорно бороться и зачастую выходить изъ такихъ стычекъ побѣдителемъ.

Уже въ 50-хъ годахъ плеяда непосредственныхъ Брюлловскихъ подражателей чрезвычайно быстро изсякла. Всѣ убѣдились, что Раевы и Капковы, Петровскіе и Завьяловы невыносимо скучны. Но какъ разъ въ это время появилась картина Моллера, прославившагося уже раньше своимъ „Поцѣлуемъ“, картина назарейскаго, но вѣрнѣе чисто-академическаго стиля „Св. Іоаннъ на Патмосѣ“, жестокая по приторности красокъ вещь. Для насъ теперь эта картина доказываетъ лишь сбитость бѣднаго Моллера съ толку и, пожалуй, еще его почтенный, но чисто-лютеранскій, разсудочный піэтизмъ, однако въ свое время она чрезвычайно понравилась своей округленной и складной композиціей, величиной и многосложностью, серьезностью и „значительностью“. У Моллера, судя по его портретамъ и по *живописи* его „Поцѣлуя“, вѣроятно, былъ настоящій талантъ, но талантъ этотъ весь ушелъ на вздорные Брюлловскіе жанры. Когда-же Моллеръ устремился къ творчеству болѣе высокаго полета, то оказалось, что это для него слишкомъ поздно, что онъ уже совсѣмъ искалѣченъ. Въ „Патмосѣ“ такъ мало правды и искусства, что даже картины Овербека должны теперь казаться рядомъ съ нимъ вполнѣ *жизненными* произведеніями *).

---

*) Но Моллера критиковали современники, не за то вовсе, что онъ *не могъ достичь* Овербека, а за то, что онъ, великій русскій художникъ, любимый ученикъ Карла Павловича, вздумалъ

Въ 60-хъ годахъ Академія выдвинула Флавицкаго—другая надежда ея, талантливый Чивилевъ, умеръ еще во время пенсіонерства. Флавицкій завоевалъ всеобщія симпатіи и даже Стасова, не столько, впрочемъ, своими пестрыми „Мучениками“ (время безумно-жестикулирующихъ картинъ прошло и сама „Помпея“ въ 60-хъ годахъ не вызвала бы прежняго фурора), сколько знаменитой „Княжной Таракановой“, успѣху которой, быть-можетъ, много способствовало и то, что эпизодъ былъ представленъ происходящимъ въ интересовавшей всѣхъ тогда Петропавловской крѣпости, и что изображена была жертва деспотическаго неправосудія. Впрочемъ, въ этой хорошо рисованной и очень порядочно написанной картинѣ есть нѣчто, дѣйствительно, трогательное, не смотря на анекдотическую тему и мелодраматизмъ положенія.

Наконецъ въ 70-хъ годахъ Академія вдругъ снова — на сей разъ рѣшительно—воскресла, (и произошло это опять-таки параллельно воскресенію ея на Западѣ стараніями Жеромовъ, Пилоти и Тадемъ), вѣроятно, вслѣдствіе того, что никогда еще ей такъ не угрожала гибель со стороны живого искусства, какъ именно въ тѣ дни. Вліяніе отдѣльныхъ личностей, какъ Бруни, князь Гагаринъ и другіе, а также общественная реакція противъ того, о чемъ гражданскіе плакальщики твердили безъ умолку, породили цѣлую фалангу новыхъ академическихъ художниковъ. Пониманіе искусства въ обществѣ и среди самихъ художниковъ тогда еще не дозрѣло до того, чтобы видѣть художественные пути внѣ служенія гражданскимъ идеямъ на почвѣ реализма или внѣ академическихъ каноновъ. Кто не хотѣлъ идти за Чернышевскимъ—шелъ фатально за Брюлловымъ, кто былъ недоволенъ понуканіемъ Стасова къ лаптямъ—старался влюбиться въ драпировки и гипсы, наконецъ, кто жаждалъ высокаго искусства—воображалъ, что внѣ громадныхъ полотенъ съ историческими сюжетами оно немыслимо.

Въ творчествѣ этихъ послѣднихъ своихъ представителей академическое искусство сдѣлало большіе успѣхи въ смыслѣ техники, красокъ, знанія правды, и даже въ научномъ отношеніи. Эти художники не могли не воспользоваться тѣмъ, что творилось рядомъ въ реалистическомъ и націоналистическомъ лагеряхъ и, какъ настоящіе болонцы, они впитали въ себя все это, выработанное даже врагами и сдѣлали изъ всего этого опасное орудіе въ борьбѣ съ ними. Брюлловцы 40-хъ, 50-хъ и 60-хъ годовъ: Моллеръ, Танковъ и Флавицкій не далеко ушли отъ самого Брюллова въ смыслѣ красокъ, освѣщенія, драмы и археологической стороны дѣла; новые Брюлловцы 70-хъ годовъ: Семирадскій, Полѣновъ, К. Маковскій остроумно высмотрѣли все, что было сдѣлано на Западѣ, вплоть до импрессіонистовъ, и у насъ—Ивановымъ и Шварцемъ, претворили это въ себѣ въ нѣчто болѣе пріятное и ласкающее для толпы и великолѣпно всѣмъ этимъ воспользовались (точь-въ-точь какъ Деларошъ и русскій Деларошъ Брюлловъ—романтизмомъ и первыми открытіями реализма), для своего нарядного и лживаго творчества.

Изъ этихъ трехъ послѣднихъ и главныхъ эпигоновъ Брюллова Семирадскій заслуживаетъ особеннаго вниманія, какъ художникъ большаго таланта, имѣвшій, по чисто-живописнымъ способностямъ, немногихъ равныхъ себѣ не только среди единомышленниковъ, но и среди людей, отдавшихся болѣе задушевнымъ и искреннимъ задачамъ. Семирадскій безспорно оказалъ значительное вліяніе на русское искусство, но не только вредное тѣмъ, что онъ еще разъ оживилъ раздавленный было начинаніями 60-хъ годовъ академизмъ,

---

погнаться за такимъ ничтожествомъ, какимъ представлялся у насъ всѣмъ глава нѣмецкихъ пуристовъ.

но и благотворное какъ блескомъ, ясностью и богатствомъ своихъ красокъ, такъ и исключительнымъ, даже для Запада, мастерствомъ техники.

Цѣликомъ все свое большое дарованіе Семирадскому, однако, удалось проявить только въ пейзажахъ, въ которыхъ онъ съумѣлъ, какъ никто, выразить прелесть южной природы, а также еще—въ удивительно мастерской передачѣ разныхъ аксессуаровъ: шелковыхъ и шерстяныхъ матерій, бронзы и мрамора, перламутра и терракоты. Къ сожалѣнію Семирадскій не понялъ круга своихъ способностей, и создалъ лишь крайне ограниченное количество пейзажей и вовсе не писалъ „чистыхъ" nature-morte, но почти все время брался, не обладая и тѣнью историческаго прозрѣнія или стилемъ, а полагаясь на свою (дѣйствительно, порядочную) школьную выучку, за многосложныя „махины", въ которыхъ эти чудные неаполитанскіе пейзажи и славно-написанные античныя вещи заслонялись толпою позирующихъ для живыхъ картинъ à la Макартъ статистовъ.

Семирадскій, подобно своему болѣе знаменитому, но и болѣе скучному собрату, Альмѣ Тадемѣ, имѣлъ колоссальный успѣхъ, и это вполнѣ понятно, такъ какъ онъ, съумѣлъ, какъ и англійскій художникъ, угодить всѣмъ партіямъ,—каждому приподнести что-либо по вкусу, даже и ненавистникамъ академій. Кто не мечталъ погрѣться въ лучахъ южнаго солнца, пріютиться въ тѣни серебристыхъ оливъ, дремать въ душистой травѣ, прислушиваясь къ сонливой трескотнѣ сицилійскихъ акридъ? Пейзажи Семирадскаго, теплые и свѣтлые, безспорно въ состояніи вызвать эти впечатлѣнія до иллюзіи. Его отлично написанныя вазы, канделябры, барельефы, статуи, ларчики, діадемы и прочіе античные предметы радовали многочисленныхъ поклонниковъ античности, рвущихся на богомолье въ Помпею и Бурбонскій музей. Наконецъ, своими театральными позами, всей яко-бы прекрасной ложью своихъ картинъ, гладкими тѣлами и миловидными лицами онъ утѣшалъ засохшихъ на ложноклассическихъ формулахъ стариковъ. Несмотря на проблески жизни въ пейзажѣ, краскахъ и живописи, они сознавали, что имъ нечего было бояться этого Брюлловца, и усматривали въ немъ достаточную степень зависимости отъ гипсовыхъ истукановъ, и достаточную подчиненность „правиламъ" композиціи.

Успѣхъ Семирадскаго, всѣ первые 20 лѣтъ его дѣятельности почти безусловный и всеобщій, естественно долженъ былъ породить цѣлую школу художниковъ, шедшихъ тѣмъ-же путемъ, но эти эпигоны эпигона не обладали и той частичной жизненностью, которая несомнѣнно была въ ихъ вожакѣ, что, однако, вовсе не помѣшало нѣкоторымъ изъ нихъ, напримѣръ Бакаловичу *), имѣть чуть-ли не еще бóльшій успѣхъ. Къ этой группѣ принадлежали, кромѣ Бакаловича, сладенькій Лосевъ, сухой Смирновъ, талантливые, но пустые, претендующіе на мощь и трагизмъ Сведомскіе и, наконецъ, Бронниковъ, котораго, правильнѣе считать родоначальникомъ всего этого „античнаго жанра" въ Россіи, нежели выступившаго уже послѣ него Семирадскаго, но который въ своихъ порядочно нарисованныхъ и вылощенныхъ сценкахъ представляется гораздо менѣе отраднымъ художникомъ, нежели авторъ ослѣпительной „Фрины" и пышныхъ „Свѣточей".

Константинъ Маковскій въ русской живописи второй половины XIX вѣка

---

*) Единственная прелесть картинъ Бакаловича — это весьма порядочная и иногда даже не лишенная поэзіи mise-en-scène, обнаруживающая большое знаніе помпейскихъ раскопокъ. Его дворики, сады, въ которые онъ сажаетъ свои фарфоровыя куколки, иногда очень милы по своему провинціальному уютному и „маленькому" характеру. Бакаловичъ, видимо, вслѣдъ за Тадемой, понялъ прелесть мелкаго, домашняго искусства древнихъ, и это пониманіе пожалуй, до нѣкоторой степени можетъ спасти его произведенія отъ забвенія.

Г. Семирадскій. У фонтана.

является тѣмъ художникомъ, на котораго можно указать, какъ на типъ компромисснаго мастера, какъ на истиннаго и неоспоримаго наслѣдника Брюлловскаго академизма. Онъ вѣчно удовлетворялъ моднымъ потребностямъ и постарался связать въ одно цѣлое національзмъ, реализмъ, академическій псевдоидеализмъ и по-просту великосвѣтское изящество, что положимъ, ему и удалось, но цѣною его крупнаго дарованія, загубленнаго въ погонѣ за этимъ мелкимъ идеаломъ.

Начавъ свою художественную карьеру съ того, что онъ написалъ на вторую золотую медаль вполнѣ Брюлловскую вещь—„Убійство дѣтей Годунова", К. Маковскій въ слѣдующемъ затѣмъ году покинулъ Академію въ числѣ знаменитыхъ 13-ти, увлекшись всеобщимъ протестующимъ настроеніемъ и примкнувъ къ кружку Крамского. На первыхъ порахъ послѣ этого рѣшительнаго шага, пока реализмъ и національзмъ были еще въ полной силѣ, онъ и работалъ въ этомъ духѣ, и тогда создалъ свою „Масляницу", „Похороны" *) и другія бытовыя сценки, часто столь-же мелкія по смыслу, какъ и произведенія его младшаго брата Владиміра, но отличающіяся отъ нихъ въ хорошую сторону, бо́льшей сочностью письма и бо́льшимъ пониманіемъ красокъ. Однако долго выдержать въ этомъ направленіи, требовавшемъ постояннаго изученія народной жизни и преобладающаго интереса, по рецепту школы, къ мрачнымъ сторонамъ ея, онъ, случайно заразившійся отъ товарищей ходячими взглядами, не могъ, и его вдругъ повлекло съ грязныхъ улицъ и вонючихъ задворковъ, отъ неудобнаго и незаманчиваго прозябанія бѣдныхъ и простыхъ людей, въ раздушенныя гостиныя, къ пріятнымъ и ласкающимъ нравамъ высшаго общества.

Здѣсь онъ имѣлъ огромный успѣхъ, такъ какъ пришелся какъ нельзя болѣе по вкусу своими изящными и польщеными портретами и въ особенности тѣмъ, что

*) Въ первой изъ этихъ двухъ картинъ К. Маковскій далъ очень живую иллюстрацію петербургской жизни. Несмотря на сладкія краски и жиденькую, въ духѣ Кнауса, смѣхотворность нѣкоторыхъ эпизодовъ, ему удалось выразить въ вечернемъ зимнемъ воздухѣ, въ пестрой, разношерстной и пьяной толпѣ, радостное охмѣленіе, гулъ, гамъ, безтолковую, но веселую сутолоку народныхъ празднествъ. Во второй картинѣ К. Маковскій довольно удачно подражалъ простому трагизму Перова и довольно вѣрно передалъ типы и обстановку русской деревни.

такъ-же легкомысленно, какъ всѣ вокругъ, умѣлъ увлекаться всѣми послѣдними фасонами моды, какъ въ платьяхъ, такъ и во взглядахъ на искусство. Отъ его реалистическаго періода у него сохранились нѣкоторыя жизненность и знакомство съ типичными явленіями въ народѣ, нѣкоторая бодрость краски и нѣкоторый драматизмъ, и всѣмъ этимъ онъ теперь щеголялъ, приправляя все сладкимъ сиропомъ. Въ результатѣ получились вещи, имѣвшія колоссальный успѣхъ среди людей, для которыхъ бомондныя представленія драмъ А. Толстого дѣйствительно изображали древнерусскую жизнь, и для которыхъ всѣ художественныя идеи сводились къ чему-то розовенькому и приторному, веселенькому и занимательному, а главное—не слишкомъ серьезному и „скучному".

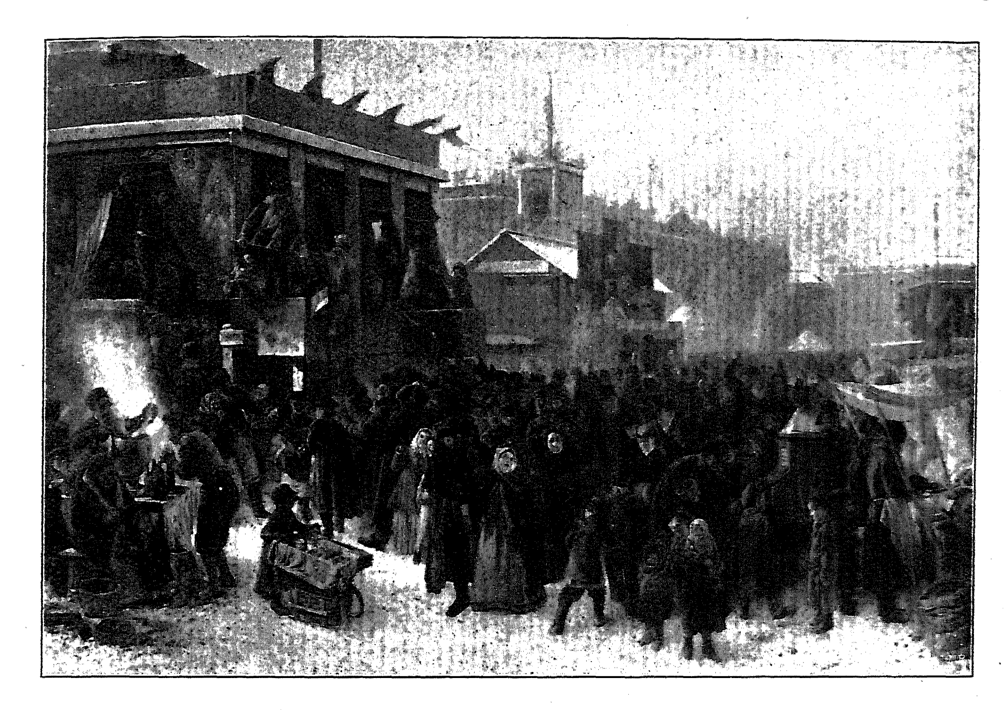
Разумѣется, не тѣмъ К. Маковскій былъ Брюлловцемъ, что брался за историческія темы—за нихъ брался и Суриковъ, или за аллегорическіе и миѳологическіе сюжеты—въ которыхъ такъ великъ Бёклинъ, не тѣмъ, что онъ переходилъ отъ одного рода живописи къ другому, что доказывало бы только его разносторонность, и даже не тѣмъ, что онъ былъ великосвѣтскимъ, розовымъ и приторнымъ живописцемъ (Буше это не помѣшало быть очень большимъ художникомъ), но тѣмъ, что онъ за все брался какъ настоящій академикъ, съ полнымъ равнодушіемъ къ главному въ искусствѣ — къ интимному, теплому, сердечному чувству, тѣмъ, что для него поза и приличный, заманчивый видъ были важнѣе всего и что онъ не думалъ выражать себя, давать самое драгоцѣнное въ художественномъ творчествѣ: убѣдительность своеобразныхъ формъ и взлелѣянное въ душѣ содержаніе. К. Маковскій не сдѣлалъ ничего искренняго. Его „Русалки", претендующія на чувственность и поэзію,—очень пустяшная, ничего кромѣ банальной пикантности и дешевой эффектности не содержащая иллюстрація. Его „Боярскій пиръ", „Иванъ Грозный" и т. п. махины съ русскими историческими сюжетами *), несмотря на неисчислимый гардеробъ имѣющихся на нихъ кафтановъ, охабней, шубъ и сарафановъ, на цѣлые музеи кокошниковъ, блюдъ, иноземныхъ бокаловъ, русскихъ братинъ и ковшей, ларцовъ и поставцовъ, на ковры и росписные своды, на густыя бороды бояръ и глаза съ поволокой прелестныхъ боярынь,—не что иное, какъ собранія костюмированныхъ представителей петербургскаго high-life'а, сдавшихся на какую-то lubie d'artiste и согласившихся позировать ему среди богатыхъ декорацій. Наконецъ, его знаменитые портреты, въ которыхъ онъ такъ любилъ похвастать Макартовскимъ размахомъ и блескомъ въ околичностяхъ, — коврами и букетами, страусовыми перьями и кружевами, хотя и обладаютъ нѣкоторой жизненностью и блескомъ, все же не могутъ сохранить за именемъ Маковскаго его славу, такъ какъ они по своему сбитому рисунку, по своей пустотѣ и салонной миловидности безконечно уступаютъ не только произведеніямъ истинныхъ мастеровъ „бомондной" портретистики, вродѣ Рикара, Шаплена, Стевенса, Дусэ или Дюеза, но и такимъ розовымъ и приторнымъ художникамъ, какъ Ф. А. Каульбахъ, у котораго если не таланта, то по крайней мѣрѣ знанія и выдержки несравненно больше, нежели у нашего отечественнаго Каролюса-Дюранъ.

К. Маковскій тѣмъ не менѣе останется, если и не въ художественномъ отношеніи, то по крайней мѣрѣ въ историческомъ, довольно интереснымъ примѣромъ. Въ немъ, въ его „Русалкахъ" и въ нѣкоторыхъ портретахъ и головкахъ, нашли себѣ отраженіе великосвѣтская сторона русской жизни и великосвѣтскіе вкусы 70-хъ и 80-хъ годовъ.

Сбитость русскаго общественнаго мнѣнія въ дѣлѣ оцѣнки художественныхъ

---

*) Въ нихъ если и есть бо́льшая историчность, по крайней мѣрѣ внѣшняя, въ сравненіи съ Брюлловымъ, то благодаря только тому, что онѣ писаны *послѣ* Шварца.



К. Маковскій. Масляница.

произведеній сказалась какъ нельзя ярче въ томъ, что К. Маковскій долгое время былъ всеобщимъ баловнемъ и громадный его успѣхъ только за самое послѣднее время сталъ слабѣть. Особенно любопытнымъ представляется искренній и шумливый восторгъ отъ него въ нашей передовой прессѣ, провозгласившей „Боярскій пиръ" и „Выборъ невѣсты" первоклассснѣйшими образцами новѣйшей живописи. Богатые любители оцѣнили вполнѣ пастилу и рахатъ-лукумъ, изготовлявшіеся спеціально для нихъ К. Маковскимъ, на-расхватъ разбирали его гигантскія полотна и „очаровательныя" головки, и записывались въ очередь, чтобъ позировать для портретовъ. Наконецъ, были и такіе среди нихъ, которые поручали ему, какъ единственно монденному артисту, расписывать стѣны своихъ раззолоченныхъ хоромъ всевозможными аллегоріями.

---

*) Добро-бы еще, еслибъ вообще наши неоакадемики „проѣли зубы" хотя-бы въ области *школьнаго знанія* рисунка и письма, если-бы, дѣйствительно, они могли равняться французскимъ и англійскимъ эпигонамъ—Кабанелямъ, Бугеро и Пойнтерамъ, которые даже яростнымъ своимъ противникамъ внушаютъ родъ уваженія своею по-истинѣ изумительной каллиграфіей, своею колоссальной выучкой, всегда умѣлымъ заимствованіемъ отъ всевозможныхъ классиковъ. Приходится сознаться, что рядомъ съ этими силачами и ловкачами наши доморощенные академическіе рисовальщики, съ К. Маковскимъ и Семирадскимъ—для нагого тѣла, съ В. П. Верещагинымъ—для драпировокъ и „композиціи", во главѣ, мало представляютъ утѣшительнаго и въ этомъ отношеніи, такъ какъ и *знанія* ихъ самыя шаткія и валкія.

XII.

На Западѣ въ искусствѣ ничего никогда не дѣлалось наобумъ, случайно и между прочимъ. Тамъ художественныя секты развиваются въ строгой послѣдовательности, въ строгой цѣльности; тамъ художники зачисляются въ извѣстные лагери и полки, выходъ изъ которыхъ уже невозможенъ и позоренъ. Причиной тому: кипучая, какъ-бы дѣйствительно воинственная художественная жизнь, способствующая выработкѣ строго-опредѣленныхъ программъ, способствующая такому „зачисленію" для *войны и битвъ* и заставляющая художниковъ *присягать* тому или другому направленію, измѣна которому клеймится даже тѣми, къ которымъ перешли перебѣжчики.

У насъ по временамъ, въ самомъ художественномъ мірѣ, правда, загорались вспышки истиннаго увлеченія какимъ-либо направленіемъ, завязывалась междуусобная борьба, возникалъ расколъ, обладавшій, какъ всякій расколъ, несомнѣннымъ свойствомъ питать вѣру, двигать людей на дѣятельность. Таковы были: Венеціановскій протестъ противъ академизма, затѣмъ протестъ 60-хъ годовъ, выразившійся въ особенности въ отказѣ 13-ти конкуррентовъ отъ навязанной программы и въ походѣ Стасова на Брюллова, и наконецъ современный протестъ молодой школы индивидуалистовъ противъ передвижническаго направленства. Однако, за исключеніемъ послѣдняго случая, въ которомъ еще неизвѣстно, какъ пойдетъ борьба и чѣмъ она кончится, во всѣхъ предшествующихъ получалось каждый разъ нѣчто весьма грустное. А именно: или, какъ это было съ Венеціановцами, все движеніе таяло и исчезало, вымирало въ какой-то чахоткѣ, или, какъ то произошло съ самыми сильными изъ художниковъ 60-хъ и 70-хъ годовъ, сами эти протестанты заражались враждебными принципами, смѣшивались съ противниками и даже бросали, къ великому соблазну прочихъ, знамя, которое раньше отстаивали. Послѣднее происходило потому, что никогда, при общей вялости и равнодушіи къ искусству, не были выяснены догматы художественныхъ вѣроученій, никогда не раздѣлено безусловно, что ваше и что наше, что Академія: формализмъ и псевдоидеализмъ, и наоборотъ: за что стоять людямъ, принципіально любящихъ правду. Это вело къ тому, что какъ академики заражались въ свою пользу сосѣдними теченіями, такъ точно и сосѣднія теченія многое, но уже во вредъ себѣ, перенимали отъ ихъ официіальнаго академическаго искусства.

Менѣе даровитые среди тѣхъ, которые пошли въ 60-хъ годахъ по „современнымъ" путямъ, тѣ, кто менѣе „чувствовалъ искусство", кто наивно и просто вѣровалъ въ позитивизмъ и гражданское служеніе, тѣ скорѣе еще оставались всю свою жизнь обвинителями и плакальщиками, реалистами и народниками. Наоборотъ, какъ-разъ тѣ, въ которыхъ жилъ священный огонь,

кому дорого было извѣдать сладость вдохновеннаго, а не придуманнаго и навязаннаго творчества, въ концѣ концовъ бросали—или на время откладывали—памфлеты и нравоученія, но, при этомъ не зная, при всеобщей спутанности художественныхъ идеаловъ за что взяться, прямо переходили въ станъ академизма, благо тамъ была хоть кое-какая програма искусства для искусства и люди говорили о красотѣ, хотя и не понимали ея.

Это случилось съ нашимъ главнымъ протестантомъ, нашимъ главнымъ поборникомъ искусства, какъ общественнаго фактора, съ нашимъ русскимъ Курбэ, когда, въ связи съ общимъ реакціоннымъ движеніемъ начался къ концу 60-хъ годовъ, ренессансъ академизма. Думая, что онъ начинаетъ отстаивать святость и высоту искусства, Перовъ измѣнилъ самому себѣ, жизни и правдѣ, и принялся сначала писать свои пустенькія, смѣхотворныя сценки, а затѣмъ и мертвыя, холодныя, и пустыя, точь-въ-точь какъ Брюлловскій „Псковъ", историческія картины, или даже еще глупѣйшія аллегоріи, вродѣ „Весны", розоваго, порселяноваго подноса, по своей сахарности не уступающаго панно К. Маковскаго.

Въ Брюлловствѣ можно обвинить и другой столпъ нашего реализма—Рѣпина, не только публично, на словахъ и въ печати, признавшаго Брюллова за мірового генія и склонившаго передъ нимъ свою, непреклонявшуюся когда-то даже передъ Рафаэлемъ, голову, но и раньше того доказавшаго, въ своихъ произведеніяхъ какъ мало въ немъ было, при всей его наблюдательности и знаніи жизни, несмотря на всю жизненность его таланта, опредѣленныхъ и выработанныхъ взглядовъ, какъ легко прельщался онъ Деларошевскими, Мейербееровскими и Брюлловскими идеалами, какъ наивно могъ онъ попасться на удочку мелодрамы, постановочной пьесы или историческаго анекдота. И эта его слабость, зависившая опять-таки отъ всеобщаго, окружающаго его равнодушія и—какъ слѣдствіе того—отъ невыработанности его собственныхъ взглядовъ, отпечаталась не только въ такихъ прямо неудачныхъ вещахъ, какъ „Св. Николай", „Донъ-Жуанъ" или „Дуэль", но и въ лучшихъ его произведеніяхъ: въ „Запорожцахъ", такъ досадливо эпизодическихъ и анекдотическихъ, въ „Іоаннѣ Грозномъ", сильно напоминающемъ испанскія „кровавыя" и эпатантныя картины, въ „Софьѣ", точно списанной съ какой-нибудь героини „обстановочнаго" репертуара Александринки.

Въ „Брюллова" впадалъ и Ге („Петръ", „Пушкинъ", „Екатерина II") въ ту-же злосчастную эпоху всеобщаго перелома, въ началѣ 70-хъ годовъ. Тогда онъ все болѣе и болѣе сталъ удаляться отъ непонятаго имъ идеала Иванова, но еще не примкнулъ къ ученію Толстого и совершенно терялъ подъ ногами почву, а главарю и теоретику всего реалистическаго, шестидесятническаго направленія въ живописи:—Крамскому, та-же неустойчивость и неясность идеала помѣшала создать хотя бы одну сильную и рѣшительную вещь, несмотря на то, что онъ былъ очень талантливый человѣкъ и обладалъ огромной энергіей.

Одинъ художникъ такъ прямо погубилъ все свое большое дарованіе и почти ничего не сдѣлалъ за всю жизнь,—настолько былъ спутанъ перекрестными толками и не зналъ, къ кому пристать, вѣроятно вслѣдствіе того, что никто не говорилъ о себѣ ясно и убѣдительно: это Чистяковъ.

Чистяковъ, одинъ изъ нашихъ лучшихъ техниковъ живописи, единственный изъ русскихъ художниковъ, который былъ влюбленъ въ рисунокъ и позналъ его тайны, подвергся, судя по его обѣимъ академическимъ программамъ, Брюлловской отравѣ еще въ юности и затѣмъ такъ и не оправился отъ нея. Сбитый съ толку, несмотря на свой интересный и самобытный умъ, онъ промаялся всю жизнь въ какихъ-то полуакадемическихъ, полуреальныхъ замыслахъ, и застрялъ

надъ своей „Мессалиной"—огромной исторической картиной. Онъ не кончалъ и не бросалъ эту вещь вѣроятно по той-же причинѣ, по которой такъ долго не кончалъ и не бросалъ своей картины Ивановъ, а именно: вслѣдствіе отсутствія внутренняго убѣжденія въ необходимости ея созданія и застарѣлой привычки думать, что только такія громоздкія, сложныя, съ историческимъ содержаніемъ композиціи достойны истиннаго художества.

Между тѣмъ Чистяковъ могъ быть, какъ оно ни покажется страннымъ, лучшимъ преемникомъ Венеціановскаго принципа. Наталкиваетъ на такое соображеніе его всѣмъ извѣстная, страстная любовь къ правдѣ, внимательное и проникновенное отношеніе къ жизни, такъ плодотворно проявившіяся въ теченіе его долгой преподавательской дѣятельности. Талантъ Чистякова, къ сожалѣнію, слагался въ тѣ времена, когда нужно было сдѣлать выборъ между идеалами Брюллова и проповѣдью Чернышевскаго, и онъ, какъ многіе другіе, покланявшіеся in abstracto красотѣ, предпочелъ первое только изъ страха, весьма основательнаго, передъ вторымъ.

Еще одной жертвой академизма можно считать теперь почти забытаго, но когда-то очень славившагося Якобія, начавшаго очень удачно въ Перовскомъ родѣ, однако послѣ заграничной *) поѣздки вдругъ бросившаго это направленіе и принявшагося создавать свои мелочныя и грубыя иллюстраціи къ Лажечникову и Дюма̀-пэру. Съ каждой картиной зависимость его отъ Брюлловской театральной напыщенности сказывалась въ немъ все въ болѣе чудовищномъ видѣ, какъ въ балаганности композиціи, такъ и въ ужасномъ разцвѣчиваніи, какъ-бы прямо предназначенномъ для ходкихъ олеографій.

Любопытно, что Академія Художествъ, отпраздновавшая съ удивительнымъ великолѣпіемъ свою инавгурацію въ 1764 г., наконецъ нашла въ Якобіи, спустя 100 слишкомъ лѣтъ, иллюстратора этого торжественнаго событія, сулившаго блестящую будущность юному еще тогда учрежденію. Надо отдать справедливость, что этотъ художникъ оказался вполнѣ на уровнѣ того упадка, до котораго Россійская Знатнѣйшихъ Художествъ Академія дошла (и неминуемо должна была дойти) въ теченіе перваго-же вѣка своего существованія и, вѣроятно, въ ознаменованіе столь печальныхъ результатовъ радужная и очень скверная картина Якобія попала въ Музей нашего отечественнаго искусства, гдѣ и виситъ, на поученіе всѣмъ потомствамъ и въ предостереженіе имъ на самомъ видномъ мѣстѣ...

---

*) Никто изъ нашихъ художниковъ. кромѣ Иванова, за-границей не усмотрѣлъ того, что слѣдовало видѣть въ современномъ искусствѣ; всѣ, и даже лучшіе, увлекались только блескомъ и мишурой моднаго, преимущественно оффиціальнаго направленія. Никто изъ нихъ въ свое время не оцѣнилъ такихъ истинно-великихъ мастеровъ, какъ Тёрнеръ, Делакруа, Милле́, Коро̀, Менцель, Бёклинъ, и англійсяіе прерафаэлиты, а всѣ поголовно, фатально, изъ-за своей неподготовленности, увлекались такими „проходящими" явленіями, какъ Деларошъ, Верне́, Пилоти, Мункачи, и, въ лучшемъ случаѣ: Матейко, Фортуни и Мейссонье.

XIII.

Самъ Брюлловъ надавалъ не мало спесиментовъ академическаго жанра, иначе говоря — такихъ иллюстрацій жизни, которыя носили на себѣ несомнѣнные слѣды презрѣнія къ жизни. Брюлловъ и въ этихъ вещахъ остался тѣмъ-же академическимъ, мертвымъ мастеромъ, какъ и въ „Помпеѣ" и въ Исаакіевскомъ соборѣ, проходившимъ съ полнымъ равнодушіемъ мимо всего того, что должно было-бы его встряхнуть, заронить въ его душу восторгъ, раскрыть передъ нимъ какія-нибудь тайны. Въ своихъ итальянскихъ и восточныхъ сценкахъ Брюллову, повидимому, было меньше всего дѣла до того, похожи-ли эти сценки на ту жизнь, среди которой онъ жилъ, или *вообще* на жизнь. Писалъ онъ ихъ только соображаясь съ мѣщанскимъ вкусомъ любителей и дилетантовъ, съ требованіями съ ихъ стороны миленькаго, сладенькаго, хорошенькаго разсказика. Какъ въ „Помпеѣ" онъ выставилъ вмѣсто живыхъ людей собраніе восковыхъ фигуръ съ очень, по школьному, красивыми, но мертвыми лицами, съ очень, по школьному, красивыми, но ложными жестами, такъ точно и въ этихъ сценкахъ онъ не воспроизвелъ ни единаго живого человѣка, ни разу не обнаружилъ малѣйшаго пониманія итальянской или восточной жизни, хотя бы внѣшній, но искренній восторгъ передъ природой. Онъ и въ нихъ повторялъ одинъ лишь шаблонъ, пустой и бездушный, миловидный до сахарности, примѣшивая къ нему дешевое остроуміе, въ сущности только остреніе—жеманное и даже пошловатое.

Въ этой области у него нашлось не меньше послѣдователей, чѣмъ въ Grand-Art'ѣ, и эти послѣдователи (Скотти, Деладвезъ, Орловъ, Эпингеръ, Штернбергъ, Чернышевъ, впослѣдствіи Бронниковъ, академическій Верещагинъ, Рицщони, Реймерсъ и мн. др.) всѣ были въ своемъ родѣ такъ-же похожи на великаго maëstro, какъ и Петровскіе и Раевы въ своихъ историческихъ и церковныхъ картинахъ на „монументальнаго" Брюллова. И они, такъ-же какъ онъ, игриво улыбались тамъ, гдѣ другіе были бы тронуты до слезъ, видѣли сладенькое, розовенькое, изрѣдка и „нарядно-грустное" тамъ, гдѣ другіе, люди съ темпераментомъ, были бы восхищены или потрясены скорбью. Разумѣется, ихъ игривое, подчасъ съ умѣренно-меланхоличной позой, творчество приходилось совсѣмъ по вкусу той многочисленной толпѣ, которая только это и желала видѣть въ жизни, которая всякое искреннее слово считала за оскорбленіе, за отвратительную грубость. Въ наше время людей такого сорта еще достаточно, несмотря на дружный и долгій натискъ литературы и искусства противъ мѣщанства взглядовъ, но тогда, въ эпоху „Juste Milieu", ихъ было несравненно больше и они, естественно, должны были поощрять въ искусствѣ порожденіе той самой лжи, которой они были великолѣпнѣйшимъ цвѣтомъ.

Созрѣваніе народнаго самосознанія тѣмъ временемъ продолжалось и въ литературѣ успѣло породить такія свѣтила, какъ Грибоѣдовъ, Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь. Однако, въ отношеніи къ пластическому искусству, такъ мало значившему для русскаго общества, это созрѣваніе не выразилось тогда въ покровительствѣ Венеціановской школѣ (которая, напротивъ того, въ теченіе 30-хъ и 40-хъ годовъ окончательно поблекла и умерла), а въ увлеченіи всякимъ розовымъ и миленькимъ вздоромъ, не только съ обыкновенными западными сюжетами, но и съ сюжетами изъ яко-бы русской простонародной дѣйствительности.

Венеціановъ самъ подчинился этому вкусу современниковъ, создавъ „Причащеніе умирающей", картинку, до странности для него фальшивую и подслащенную, а Брюлловъ далъ примѣръ новой отечественной бытовой живописи въ своей „Свѣтланѣ"—гладкой, чистенько-вымытой и миловидной барышнѣ, нарядившейся въ кокошникъ, сарафанъ и бусы, и усѣвшейся передъ зеркаломъ какъ будто для гаданія. Послѣ того и Моллеръ, создавшій свой совершенно итальянскій „Поцѣлуй", по возвращеніи въ Россію принялся дѣлать очень хорошенькихъ, но ничуть не русскихъ „Татьянъ" и „Русалокъ". Михайловъ заставилъ ту-же Брюлловскую „Свѣтлану", въ такомъ-же сарафанѣ, ставить съ ханжеской ужимкой свѣчку передъ образомъ, и даже Неффъ вздумалъ испробовать свои силы въ этой области, приподнеся, на объѣденіе великосвѣтскихъ гурмановъ, двухъ марципанныхъ куколокъ, въ новенькихъ эстонскихъ нарядцахъ, сидящихъ подъ деревьями изъ леденцовъ, среди сахарнаго пейзажа.

Нѣсколько человѣкъ посвятили себя всецѣло бытовой живописи въ такой салонно - академической окраскѣ, и долгое время, пока не восторжествовало, всвязи съ развитіемъ литературы, истинное знакомство съ народомъ, это лживое искусство рядомъ съ живымъ пользовалось почти всеобщимъ одобреніемъ.

Самый извѣстный въ свое время изъ этихъ художниковъ, подававшій большія надежды, былъ Штернбергъ, очень рано скончавшійся, но успѣвшій доказать, что его крупное дарованіе безповоротно погибло на Брюлловской дорожкѣ, размѣнявшись на сладенькіе пустячки, на смѣхотворные анекдотики, на вздоръ и привиранье. Еслибы отъ всей Гоголевской эпохи только и остались его à la Adam вкусненькіе, ловко-зачерченные, но слабые, условные, французскіе рисуночки, то мы-бы вовсе не знали, какъ выглядѣла на самомъ дѣлѣ жизнь того времени. Какой - нибудь неотесанный, не очень даровитый Щедровскій для насъ дороже, такъ какъ онъ по крайней мѣрѣ просто, какъ вь зеркалѣ, отразилъ свое время. Акварели, рисунки, литографіи и масляныя картинки Штернберга, несмотря на то, что часть ихъ сдѣлана была въ Каченовкѣ, въ драгоцѣнномъ обществѣ такого великаго поэта и истинно-русскаго человѣка, какъ Глинка, ничего ровно не отражаютъ русскаго, ни внѣшняго, ни внутренняго. Эти вещицы не болѣе, какъ „pochades" въ французскомъ или бельгійскомъ духѣ, умѣренно пріятныя для глазъ, но совсѣмъ нѣмыя для ума и сердца.

Штернбергъ, добрый, не глупый, начитанный, но неглубокій человѣкъ, наивно и слѣпо повѣрилъ другимъ, что *въ этомъ* все искусство, и застрялъ на выглаженныхъ дорожкахъ суконнаго садика, не подозрѣвая, что за его оградой рядомъ растилается необъятный Божій міръ. Попавъ, затѣмъ, въ Италію, онъ тамъ, естественно, не съумѣлъ стряхнуть съ себя академическую рутину и взглянуть безъ розоваго стеклышка на окружающее. Въ Италіи еще гремѣло имя недавно скончавшагося Леопольда Робера, породившаго цѣлую школу, которая шаблонно, наскоро, сотнями только и дѣлала, что глупенькія и приторныя сценки, да лиловатые видики и въ Италіи не подозрѣ-

вали въ то время о чемъ-либо подобномъ появленію Менцеля въ Германіи, Милле во Франціи, или нашего Венеціанова. Не въ Италіи могъ Штернбергъ отказаться отъ аппетитнаго росчерка карандаша, презрѣть подмѣчиванье веселаго вздора, бросить розовую гамму красокъ, взглянуть на живую заманчивую жизнь, клокотавшую вокругъ него,—превратиться изъ занимательнаго, но мелкаго иллюстратора въ яркаго, сильнаго художника. Онъ умеръ всего 27 лѣтъ отъ роду на чужбинѣ и по его послѣднимъ словамъ можно предположить, что въ немъ происходилъ какой-то поворотъ къ истинному искусству, однако врядъ ли ему позволили-бы совершить этотъ поворотъ вполнѣ, такъ какъ всеобщимъ баловнемъ онъ былъ, какъ разъ за свою розовую и слащавую манерность.

Той-же узкой, но благодарной дорожкой пошло немало художниковъ. Среди нихъ Чернышевъ и Тиммъ въ 40-хъ и 50-хъ годахъ были ближайшими по времени и по направленію наслѣдниками Штернберга и оба они такъ-же слащаво, какъ онъ, изображали ту яко-бы дѣйствительность, гдѣ все улыбалось, всѣ шутили, гдѣ вѣчно свѣтило розовое солнце, гдѣ даже грязь и бѣдность имѣли чистенькій и приличный видъ. Какъ тотъ, такъ и другой дѣлали это съ одинаково-отмѣннымъ каллиграфическимъ умѣніемъ, опрятненько вырисовывая и выписывая свои картинки, предназначенныя для будуаровъ и гостинныхъ, гдѣ онѣ отлично дополняли нарядное безвкусіе приторнаго стиля Луи-Филиппъ, вошедшаго тогда въ моду. Впрочемъ Тиммъ былъ все-же живѣе. Его военныя и массовыя сцены, появившіяся въ „Художественномъ Листкѣ" (просуществовавшемъ съ 1852г. по 1858 годъ), не только прельщаютъ своей ловкостью, но останутся навсегда, если не слишкомъ придираться къ обязательнымъ въ то время парадности и шовинизму, драгоцѣнными документами важнѣйшихъ событій тѣхъ многозначительныхъ въ русской исторіи лѣтъ.

Штернбергъ и Чернышевъ посвятили немало сценокъ Малороссіи, и какъ-разъ благодаря имъ имѣли наибольшій успѣхъ, вполнѣ естественный въ эпоху всеобщаго увлеченія Шевченко. Вслѣдъ за ними явилось нѣсколько художниковъ, среди которыхъ Трутовскій и Ив. Соколовъ главные, которые уже совсѣмъ спеціализировались на этомъ жанрѣ и всю жизнь не переставали писать жеманныя пародіи на нашу „русскую Италію", ничего другого не находя въ ней, кромѣ пестрыхъ, нарядныхъ костюмовъ и сахарныхъ хатокъ, сладко бѣлѣющихъ подъ тѣнью „Каламовскихъ" деревьевъ. Вмѣсто того, чтобъ изучить интересное и прекрасное, совершенно своеобразное малороссійское лицо, которымъ другая—болѣе художественная—эпоха воспользовалась-бы для созданія новаго типа красоты, они ничего другого не создавали, кромѣ все тѣхъ-же головокъ идеальныхъ дивчатъ, кокетливо разукрашенныхъ вѣночками и монистами, а вмѣсто того, чтобъ передать прелесть чарующаго, полнаго сонной истомы, пейзажа, они вѣчно повторяли самый ординарный шаблонъ, отдающій хромолитографіей.

Впрочемъ Трутовскій, образованный и умный человѣкъ, не могъ удовольствоваться этимъ, всегда однимъ и тѣмъ-же „пейзаннымъ" родомъ и пробовалъ свои силы и въ изображеніи быта захолустныхъ помѣщиковъ, всевозможныхъ сценокъ изъ окружавшей его—помѣщика—жизни. Утѣшительнаго въ истинно-художественномъ смыслѣ и эти сценки представляютъ мало, такъ какъ онѣ исполнены въ неряшливой яко-бы щегольской, но въ сущности дилетантской манерѣ, и въ нихъ рядомъ съ настоящей наблюдательностью также слишкомъ много „отсебятины". Однако все-таки нѣкоторыя изъ нихъ, не лишены

для насъ по крайней мѣрѣ историческаго интереса, такъ какъ въ нихъ не мало курьезныхъ старосвѣтскихъ типовъ и характерныхъ эпизодовъ *).

Особенно эта жанровая живопись фальшиваго, бонбоньерочнаго типа, претендовавшая на бытоописаніе, получила распространеніе и поощреніе послѣ того, какъ вошелъ у насъ въ моду венгерскій художникъ Зичи, переселившійся въ Россію въ 1848 г. Зичи имѣлъ огромный успѣхъ въ петербургскомъ свѣтѣ, благодаря той истинно-фокуснической ловкости, съ которой онъ справлялся съ разнообразнѣйшими задачами, начиная съ изображеній парадовъ, спектаклей-гала, раутовъ и охотъ, кончая историческими анекдотцами въ духѣ Изабэ, или пикантными сценками во вкусѣ Барона, Бомона и Шаплэна. Однако эта ловкость его не того калибра, чтобъ сохранить за его именемъ прежнюю славу и тотъ ореолъ, которымъ окружилъ его Теофиль Готье, въ своей книгѣ о Россіи, написанной впрочемъ спустя 30 лѣтъ послѣ романтическаго воодушевленія „Jeune France", когда бѣдный Тео уже опустился до оффиціальной лести. Если Зичи по своему изумительному и разнообразному техническому умѣнію и былъ среди русскихъ рисовальщиковъ единственный, то тѣмъ печальнѣе, что все его творчество было исключительно направлено на забаву людей, стоящихъ внѣ жизни и въ жизни мало смыслящихъ, все его искусство свелось къ балагурству, въ мелочномъ, пошловатомъ духѣ Оффенбаха и Второй Имперіи.

Зичи художникъ не самъ по себѣ. Онъ явился уже продуктомъ цѣлаго движенія возникнувшаго на Западѣ, основаннаго на всеобщемъ огрубѣніи и на погонѣ за пустымъ блескомъ. Вѣдь и во Франціи рядомъ съ творчествомъ Гюго, Берліоза и Делакруа развилось въ серединѣ XIX вѣка самое мелкое буржуазное искусство. Но для Россіи главнымъ проводникомъ этого движенія былъ именно Зичи. Впрочемъ, всевозможные художественные клубы, вечеринки, пирушки—напр. знаменитыя „Пятницы" въ Академіи, которыя вошли тогда въ моду и на которыхъ какъ разъ поощрялось то легковѣсное импровизаторство, въ которомъ больше всѣхъ отличался нашъ придворный хроникёръ, не мало способствовали тому, чтобъ это вздорное направленіе привилось къ нашему художеству.

Вліяніе шикарной и бойкой манеры, главнымъ представителемъ которой былъ Зичи, но которой щеголяли и всѣ другіе жанристы 40-хъ годовъ: Тиммъ, Чернышевъ, Ив. Соколовъ, отразилось на всей нашей живописной школѣ. Ихъ фокусничаніемъ, росчеркомъ и „заливаніемъ", ихъ грубымъ изяществомъ заразились буквально всѣ, даже тѣ художники, которые презирали принципіально подобное великосвѣтское жеманство, какъ Перовъ, Крамской, Владиміръ Маковскій, В. Васнецовъ. Съ этой точки зрѣнія было-бы любопытно и поучительно взглянуть и на собраніе рисунковъ русскихъ художниковъ за все XIX столѣтіе,

*) Успѣхъ этихъ нашихъ „Дюссельдорфцевъ Малороссіи" былъ настолько тогда значителенъ, что отголоски его слышатся и по сейчасъ, когда появляются картины этого рода послѣднихъ эпигоновъ „академическаго жанра" гг. Бодаревскаго, К. Маковскаго, Платонова и Пимоненки. Но въ картинахъ этихъ художниковъ уже нѣтъ и того относительнаго мастерства техники, заимствованнаго съ иностранныхъ образцовъ, которое въ произведеніяхъ 40-хъ и 50-хъ годовъ хоть отчасти сглаживаетъ непріятное и даже тягостное впечатлѣніе, получаемое отъ нихъ. Странно, до какой степени Малороссія вообще не давалась русскимъ художникамъ: самъ Рѣпинъ, этотъ сильный реалистъ, малороссъ по происхожденію и натурѣ, взявшись однажды изобразить типичную сценку изъ малорусской жизни, „Вечерныці", сдѣлалъ вещь далеко не пріятную, такъ какъ впалъ въ другую, сравнительно съ Ив. Соколовымъ и Трутовскимъ, крайность, представивъ веселую и прекрасную въ дѣйствительности картину въ какомъ-то отвратительно грубомъ освѣщеніи.

такъ какъ изъ этого осмотра выяснилось-бы нѣчто весьма многозначительное. Рисунки старыхъ мастеровъ: графа Толстого, Александра Иванова, Брюллова, Бруни и даже Ѳедотова (перваго періода) отличаются классической скромностью, драгоцѣнной сжатостью штриха, проникновеннымъ вниманіемъ къ предмету, или, въ худшихъ случаяхъ, школьной твердостью выучки, въ 40-хъ же и 50-хъ годахъ наступаетъ рѣзкій переломъ, послѣ котораго всѣ принимаются „шикарить", „мастерски набрасывать", ловко, „вкусно" расчеркивать, удовлетворяться манерными намеками и шаблоннымъ щегольствомъ. Съ того момента серьезность въ русской живописной техникѣ исчезаетъ и рука нашихъ художниковъ, даже первѣйшихъ, отдавшихся наиболѣе глубокимъ задачамъ, развращается. Не было ни одного русскаго художника въ періодъ между 50-ми и 90-ми годами, который умѣлъ-бы представить красоту „заключеннаго", выхваченнаго желѣзной рукой изъ фантазіи образа, владѣть твердой и опредѣленной линіей, сжатой и ясной формой.

У Зичи было много непосредственныхъ послѣдователей. Эти декаденты кипсекнаго и оффиціальнаго искусства, также принимались за все съ большой развязностью, съ какимъ-то гусарскимъ шикомъ, трескомъ и блескомъ, и въ то-же время съ безнадежной поверхностностью и пустотой, но до европейскаго совершенства ихъ прототипа *) имъ было недосягаемо далеко. Сюда относятся Шарлемань, Микѣшинъ, Бейдеманъ, Павелъ Соколовъ, позже Каразинъ, въ наши дни Самокишъ и мн. друг.

Изъ нихъ единственно одинъ Микѣшинъ, какъ человѣкъ съ исключительнымъ талантомъ, заслуживаетъ бо̀льшаго вниманія. Однакожъ и ему его дарованіе не помѣшало опуститься до безобразныхъ крайностей въ погонѣ за наряднымъ блескомъ, въ увлеченіи вкусненькимъ карандашомъ и красками. Трудно разглядывать его иллюстраціи къ Гоголю и Шевченкѣ, настолько онѣ оскорбительны своимъ залихватскимъ характеромъ, яко-бы „геніальной" разбросанностью и неистовой утрировкой, но среди нихъ можно иногда, найти кое-какіе поэтическіе замыслы и кое-какое пониманіе романтическаго ужаса, имѣющіе нѣчто общее съ затѣями Гюстава Доре́. Если такія находки и не высокой пробы, то все-же заслуживаютъ нѣкотораго вниманія въ русскомъ художествѣ, столь бѣдномъ фантазіей, столь косномъ и робкомъ.

Совершенно въ сторонѣ отъ этого направленія стоитъ прямая ученица Зичи: госпожа Этлингеръ (по мужу княгиня Эристова, извѣстная также подъ псевдонимами Magu и Казакъ). Портреты этой художницы, постоянно живущей и выставляющей въ Парижѣ, особенно прежнихъ лѣтъ не уступаютъ по мастерству техники лучшимъ произведеніямъ ея учителя.

Прежде чѣмъ покончить вообще съ этимъ рядомъ художниковъ, слѣдуетъ упомянуть еще о пяти живописцахъ, также относящихся къ представителямъ гостинаго и монденнаго искусства, но не имѣющихъ точекъ соприкосновенія ни съ однимъ изъ выше названныхъ мастеровъ, а именно: о Макаровѣ, Гунѣ, полуфранцузахъ Харламовѣ, Чумаковѣ и Леманѣ. Они не играли никакой роли въ *исторіи* нашего искусства, но у своихъ современниковъ пользовались такой славой и такимъ поощреніемъ, какія не выпадали на долю и первокласснымъ мастерамъ русской живописи. Впрочемъ изъ нихъ Макаровъ за цвѣтущую пору своей дѣятельности въ 40-хъ и 50-хъ годахъ — пока онъ еще не былъ окончательно заваленъ заказами иконъ и порабощенъ модной сла-

---

*) Между работами Зичи перваго періода найдется нѣсколько такихъ, большей частью массовыхъ сценъ, которыя не уступятъ Е. Лами и даже не далеки до „хорошихъ Менцелей". Жаль что этотъ замѣчательный талантъ такъ размѣнялся на пустяки.

щавостью Винтергальтеровскаго типа — заслуживаетъ и теперь серьезнаго вниманія. Его портреты и головки того времени, хотя также отличаются нѣсколько свѣтской лощеностью и прикрасой, все-же очень бодро и широко писаны, и выдержаны въ пріятныхъ (иногда слишкомъ даже пріятныхъ), благородныхъ и сочныхъ тонахъ. Не будь на нихъ подписи ихъ можно, было бы смѣло счесть за произведенія хорошихъ англійскихъ живописцевъ, наслѣдниковъ Лòренса и Дау—вродѣ Фрифа или Лэндсира *).

Гуна можно считать послѣднимъ *достойнымъ* преемникомъ (недостойныхъ и по-сейчасъ много, благо этотъ товаръ еще идетъ на художественномъ рынкѣ) Штернберговскаго, наполовину нѣмецкаго, наполовину французскаго, салоннаго, опрятнаго и улыбающагося искусства. Въ свое время Гунъ, примкнувъ къ Передвижническому кружку, былъ очень восхваляемъ Стасовымъ, и въ особенности за его чисто-Брюлловскіе, пустенькіе и нарядные анекдотцы изъ Варѳоломеевской ночи. Для насъ же теперь если что сохраняетъ нѣкоторый живописный интересъ, то это его нѣсколько сентиментальныя сценки изъ жизни Нормандскихъ крестьянъ, непріятныя по приторности и асфальтовой условности красокъ, но что касается тонкости и мастерства письма, исполненныя не безъ извѣстнаго совершенства. Нѣкоторыя изъ этихъ вещицъ почти равняются живописи Лелё, Бріона и Вотье.

Три художника, прожившіе всю жизнь въ Парижѣ: Харламовъ, Чумаковъ и Леманъ специализировались на „головкахъ", „дамочкахъ" и тому подобныхъ, ходко идущихъ сюжетахъ. Всѣ три (особенно первый) не отставали отъ общаго уровня салоннаго и магазиннаго парижскаго производства и тѣмъ заслужили родъ славы въ 70-хъ и 80-хъ годахъ, во Франціи, благодаря тому, что и тамъ до распаденія Салоновъ, до того что художественная критика возвела въ разрядъ классиковъ Миллé, Монé и Дегаса, въ сильнѣйшей степени властвовалъ упадочный вкусъ, порожденный всеобщей буржуазностью.

Здѣсь слѣдовало-бы еще сказать нѣсколько словъ о нашихъ иллюстраторахъ и карикатуристахъ, потому *здѣсь*, что тѣ немногіе, которые были у насъ, работали въ томъ-же веселенькомъ, жиденькомъ и салонномъ родѣ. Впрочемъ, говорить о нихъ не придется много, такъ какъ никогда они не играли той роли, которую играли великіе „рисовальщики печати" на Западѣ въ современныхъ имъ обществахъ. Наша бѣдность въ этомъ отношеніи зависѣла безъ сомнѣнія отъ цензурныхъ условій, также и отъ слабой постановки всего книжнаго дѣла, однако больше всего отъ ребяческаго, до нѣкоторой степени, состоянія нашего художественнаго міра, препятствовавшаго развитію смѣлыхъ, гибкихъ и подвижныхъ талантовъ. Все-же нельзя совсѣмъ безъ вниманія пропустить нѣсколько изъ ряда вонъ выходящихъ явленій. Напримѣръ: граціозныя, иногда и остроумныя (но чаще банальныя) виньетки Галактіонова, уморительную повѣсть Гоголевскихъ временъ въ картинахъ о неудачникѣ-музыкантѣ Віольдамурѣ, рисованную Сапожниковымъ, чрезвычайно ловкія, не лишенныя деликатнаго чувства иллюстраціи Агина, весьма интересныя по мѣткимъ характеристикамъ и намёкамъ на злобы дня карикатуры Неваховича и особенно Н.

*) Одно изъ первыхъ произведеній Макарова, „Двѣ Мордовки": еще совершенно Венеціановскаго характера, напомнило мнѣ другія двѣ картины русской школы съ аналогичными сюжетами, стоящія какъ-то въ сторонѣ и имѣющія также что-то общее съ Венеціановскимъ направленіемъ: „Семью сибирскихъ дикарей" Мягкова и „Китайскихъ нищихъ" Игорева, двѣ превосходныя, бодрыя и сильныя, прямо классичесскія, по своей суровой простотѣ, вещи. Къ сожалѣнію, обѣихъ этихъ картинъ, а также кстати будь упомянутъ: славнаго, въ стилѣ Боровиковскаго, портрета одного китайскаго принца работы Александрова (художника, много потрудившагося во время своихъ этнографическихъ и топографическихъ поѣздокъ на крайній Востокъ) недостаточно для характеристики совершенно загадочныхъ личностей ихъ авторовъ.

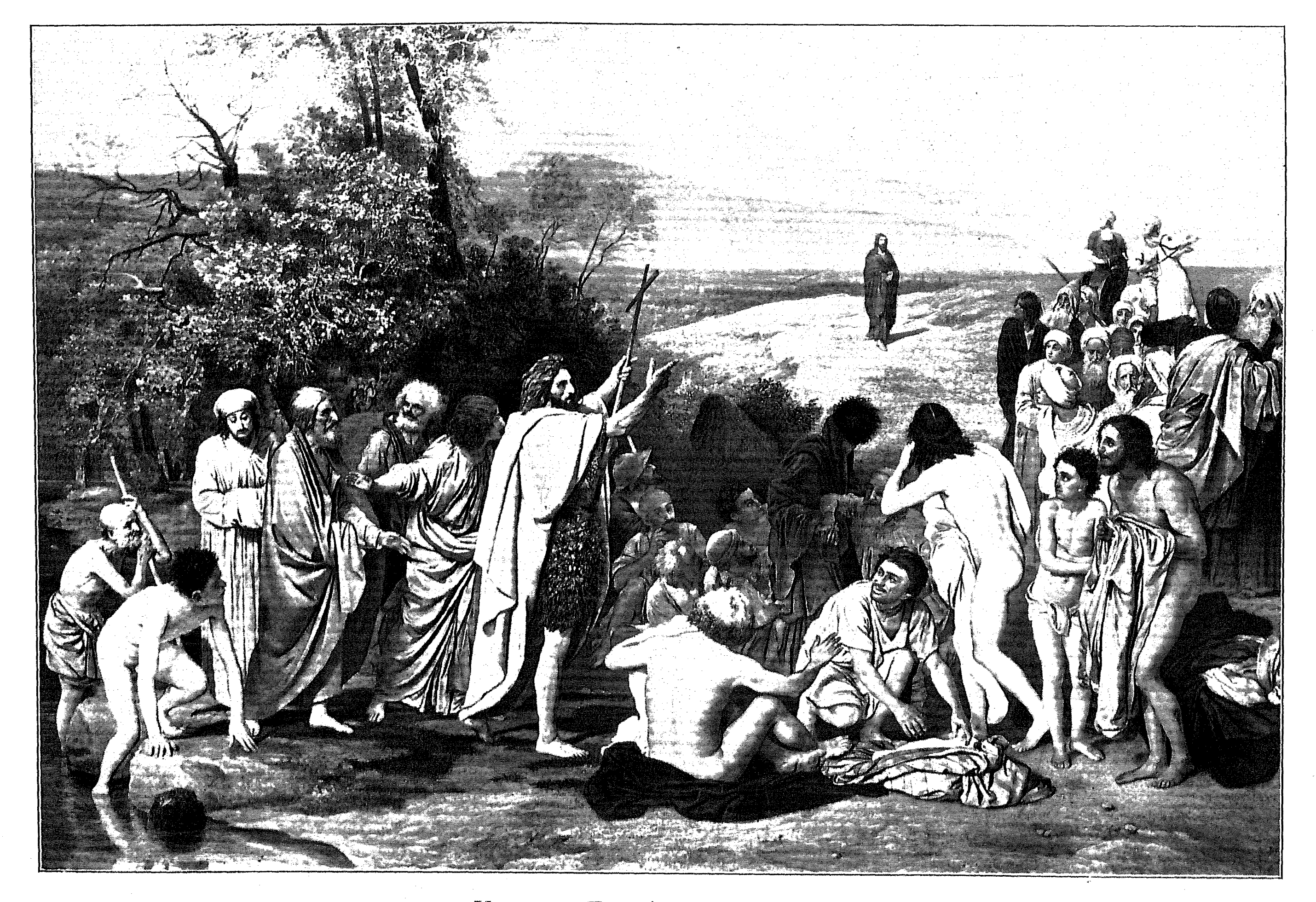
Степанова перваго періода его дѣятельности (до того, что онъ сталъ подражать французамъ) и наконецъ — манерныя юмористическія картинки вышеупомянутыхъ Тимма и Чернышева. Въ позднѣйшія времена довольно милыя, хотя нѣсколько слащавыя и кипсекныя силуэты г-жи Бёмъ, и наконецъ не Богъ знаетъ какія художественныя юмористическія изданія, вродѣ „Стрекозы", „Осколковъ", „Будильника" и „Шута", въ которыхъ участвовали нѣкоторые изъ только-что названныхъ художниковъ, а также такіе популярные рисовальщики, какъ Лебедевъ, Боклевскій, Богдановъ и др., болѣе или менѣе удачно подражавшіе французскимъ и нѣмецкимъ образцамъ и отчасти отражавшіе, хотя-бы въ своемъ безвкусіи, неприглядныя стороны русской жизни.

За послѣднее время вниманіе публики обратилъ на себя Old Judge, работающій въ „Шутѣ" и, дѣйствительно, его карикатуры наиболѣе талантливое явленіе въ смѣхотворной журналистикѣ за многіе послѣдніе годы. Этотъ рисовальщикъ обладаетъ большимъ даромъ подмѣчать смѣшное и характерное и возводить это въ гротескъ, а главное—извѣстнымъ вполнѣ художественнымъ и сильнымъ стилемъ въ рисункѣ и въ раскраскѣ.

XIV.

Чисто-техническія и отчасти умственныя способности Брюллова были чрезвычайно значительны, но въ немъ отсутствовало то, что называется художественной душой,—та самобытная сила, которая управляла-бы этими способностями, и то ясновидѣніе, которое заставляло-бы ихъ служить живой красотѣ. Вполнѣ допустимо предположеніе, что живи Брюлловъ въ другой странѣ и при другихъ условіяхъ, питайся онъ истинно-художественной атмосферой, онъ далъ бы, если не самостоятельное, то все-же прекрасное. Живи онъ, напримѣръ, во Фландріи въ XVII в., онъ игралъ бы, пожалуй, роль одного изъ блестящихъ сателлитовъ Рубенса. Но никогда и нигдѣ Брюлловъ не могъ-бы открыть новыхъ горизонтовъ, найти новую убѣдительную красоту, словомъ не сдѣлалъ-бы того, что сдѣлали великіе мастера—родоначальники школъ и направленій, не могъ-бы, такъ какъ въ немъ не было того внутренняго прозрѣнія, того вдохновенія и мистическаго огня, которые двигали этими художниками. Нельзя сказать поэтому, что *душа* Брюллова была искажена Академіей, такъ какъ, наоборотъ, душу ему изготовила и вложила Академія. Искажена была лишь его рука, его наслѣдственная — и громадная способность владѣть кистью и карандашомъ, искажена и направлена на ложь и пустяки. Нѣчто совершенно иное произошло съ Александромъ Ивановымъ, который по всей своей натурѣ является прямымъ контрастомъ Брюллова.

Объ Александрѣ Ивановѣ не достаточно еще пожалѣли русскіе люди. Въ другую эпоху такой художникъ былъ-бы навѣрное дивнымъ выразителемъ въ живописи идеаловъ своего народа, такъ какъ онъ по своей значительности равнялся, не какъ Брюлловъ второстепеннымъ, занимательнымъ „писателямъ", а высшимъ и прекраснѣйшимъ *поэтамъ*. Въ немъ жила дѣтская, ангельская, пытливая душа, настоящая душа пророка, жаждавшая истины и не боявшаяся мученичества. За искаженіе одной такой души, академизмъ заслужилъ безусловную ненависть и презрѣніе, такъ какъ такія души, въ сущности, только и дороги для человѣчества, только онѣ и составляютъ суть и смыслъ всего искусства, онѣ свѣтятся, какъ рѣдкіе, но привѣтливые свѣтильники на темномъ пути, по которому мы плетемся. Одинъ изъ этихъ свѣтильниковъ Академія святотатственно завѣсила темной пеленой своей схоластики и вокругъ образовалась темнота.... Къ счастію только *завѣсила*, а не *затушила*. Уголья свѣтильника продолжали тлѣть, невидимые, въ безвоздушномъ пространствѣ. Однако когда эти уголья стали разгораться, когда та пелена настолько уже была изъѣдена пламенемъ, что висѣла вся въ клочьяхъ и отовсюду черезъ нее прорывался радостный, божественный огонь, пожиравшій и эти остатки, тогда-то рокъ, безжалостный къ русскому искусству, вдругъ разбилъ и уничтожилъ



Иванов: Явленіе Христа народу.

этотъ свѣтильникъ и все снова погрузилось въ прежній, и до сихъ поръ лишь слабо разсѣивающійся, мракъ. Ивановъ умеръ внезапно и какъ-то нелѣпо, въ тотъ самый моментъ, когда онъ готовился сказать свое великое слово, и этотъ моментъ—полнаго просвѣтлѣнія—былъ настолько кратокъ, что большинство тутъ-же и забыло о немъ, а кто и помнилъ (Ге́, Крамской), то такъ,—какъ ослѣпшіе въ раннемъ дѣтствѣ помнятъ о солнцѣ.

Родился Александръ Ивановъ въ 1806 году, въ Петербургѣ, въ семьѣ не разъ уже упомянутаго профессора Андрея Иванова, заслуженнаго, аккуратнаго и приниженнаго чиновника академическаго искусства. Складъ Ивановской семьи былъ типично-мѣщанскимъ. Во главѣ находились: суровый, неприступный на видъ, на дѣлѣ мягкій до слабости, отецъ, ревностный въ обрядахъ и буквѣ христіанинъ, безусловно добросовѣстный, но не дальновидный служака,—и очень милая, но совершенно безличная мать. Въ домѣ царилъ черствый порядокъ, однако больше во внѣшности, что же касается душевной жизни, то членамъ семьи предоставлялась свобода, должно быть, потому, что не было и подозрѣнія о томъ, что такая свобода имѣетъ значеніе. Всѣ интересы сводились къ мелкому и жалкому — къ заботамъ о карьерѣ, о заказахъ, къ пустымъ сплетнямъ и пересудамъ объ академическихъ нравахъ и происшествіяхъ. Взгляды на искусство Андрея Иванова были неумолимо серьезны и упорны, но притомъ до послѣдней степени ограничены. Старовѣрческій фанатизмъ его сводился къ незатѣйливой формулѣ: во-первыхъ антики, во-вторыхъ натура, а надъ тѣмъ и другимъ порядочность, чистота отдѣлки и угожденіе требованіямъ начальства. Взятый семи лѣтъ въ Академію, онъ былъ тамъ „сдѣланъ" художникомъ, затѣмъ „сдѣланъ" академикомъ и профессоромъ; вполнѣ естественно, что онъ, смотрѣлъ на все художественное юношество, и на своихъ собственныхъ дѣтей, какъ на мягкій воскъ, изъ котораго въ любой моментъ можно опять-таки „сдѣлать" такихъ-же, какъ онъ, художниковъ, академиковъ и профессоровъ. Молодой Ивановъ, такимъ образомъ, задолго до того, что началъ посѣщать классы казенной Академіи, находился подъ давленіемъ самаго затхлаго академизма.

Къ счастію, хотя Александръ и унаслѣдовалъ отъ отца скромность, доходившую почти до приниженности, рядомъ съ ней въ немъ уже въ раннихъ лѣтахъ обнаружилась какая-то странная при этихъ условіяхъ дерзость мысли, основывавшаяся на ощущеніи, что въ глубинѣ души его идетъ самостоятельное движеніе, очень значительная работа. Эта дерзость, развившаяся въ немъ только потому, что никто изъ окружающихъ не интересовался психологическими вопросами и не вторгался въ тайники его внутренней жизни, была несомнѣнной печатью божества и впослѣдствіи всю жизнь спасала его. Она была тѣмъ двигателемъ, который помогъ Иванову не погрязнуть въ мѣщанскомъ болотѣ, а возвыситься до пониманія прелести и высоты истиннаго просвѣщенія — выкарабкаться изъ тьмы и духоты на свѣжій воздухъ. Къ счастію было также, что въ тѣ, важные для формаціи его ума и взглядовъ, дни Ивановъ нашелъ себѣ достойнаго друга въ лицѣ пейзажиста Рабуса, неважнаго художника, но восторженнаго романтика, всѣмъ умомъ и сердцемъ влюбленнаго въ искусство *).

Въ это-то время медленнаго вырабатыванія Ивановымъ собственной личности, когда онъ въ каждый мигъ могъ прійти въ отчаяніе отъ сознанія, не только недосягаемости, но одной мутности своего идеала, бросить навсегда мечты объ

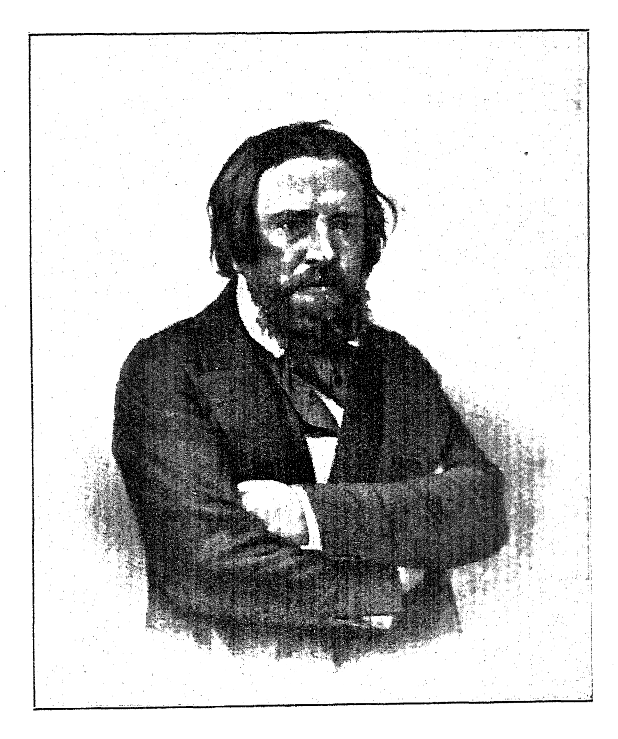
*) Впослѣдствіи въ домѣ Рабуса, въ Москвѣ, собирались всѣ свѣтила науки, искусства и литературы.

истинномъ искусствѣ и отдаться гнусненькому, но по крайней мѣрѣ не безпокойному прозябанью на подобіе всѣхъ близкихъ ему людей. Тогда неожиданно явилось ему на помощь одно внѣшнее обстоятельство, которое вырвало его изъ развращающей среды и дало ему возможность осмотрѣться и стать на ноги. Общество Поощренія Художниковъ, недавно такъ удачно употребившее деньги на посылку братьевъ Брюлловыхъ заграницу, обратило вниманіе на успѣхи Иванова въ Академіи и, когда онъ тамъ, хоть и былъ признанъ достойнымъ, не получилъ, въ качествѣ вольно-приходящаго ученика, большой золотой медали, рѣшилось дать ему эту медаль отъ себя и послать на свой счетъ въ чужіе края *).

Къ сожалѣнію, цѣлью поѣздки Иванова былъ все тотъ-же холодный и засушенный Римъ Каммучини и Торвальдсеновъ, который оказался столь вреднымъ для Кипренскаго и столь безполезнымъ для Бруни и Брюллова. Такъ-же мало приготовленный академическимъ воспитаніемъ къ сознательному воспріятію истиннаго и живого движенія въ европейскомъ искусствѣ, онъ такъ-же, какъ и его предшественники, въ теченіи долгихъ лѣтъ не могъ разобраться въ томъ, что теперь увидѣлъ вокругъ себя. Однако Ивановъ тѣмъ, какъ-разъ и отличался отъ этихъ художниковъ, что понималъ свою неразвитость и до тѣхъ поръ съ геніальнымъ, полуинстинктивнымъ упрямствомъ не возвращался на родину, опасную для его дальнѣйшаго развитія, пока не выяснилъ себѣ всего, пока не вылѣчился и не окрѣпъ. Лишь мало по малу, одинъ за другимъ, съ мучительнѣйшими сомнѣніями опрокидывалъ онъ навязанные авторитеты и лишь медленно выбирался на вольный свѣтлый путь.

Главный, самый опасный врагъ, съ которымъ ему пришлось бороться, былъ академизмъ и долгое время эта борьба для Иванова была тѣмъ труднѣе, что онъ не отдавалъ себѣ отчета, до какой онъ степени порабощенъ ложными взглядами, привитыми ему въ школѣ. Въ Римѣ, этой „столицѣ“ академической ереси, гдѣ она въ видѣ псевдо-классицизма окрѣпла въ сложной и разработанной системѣ, гдѣ ею были заражены всѣ художники, Ивановъ находился въ самыхъ невыгодныхъ условіяхъ. Если римскіе лжеклассики: Каммучини и Бенвенуто нисколько по темпераменту и дарованію не отличались отъ нашихъ лжеклассиковъ: Егорова и Шебуева, то они были во сто разъ образованнѣе ихъ. Они сознательно и хитроумно относились къ тому ученію, къ которому Шебуевъ и Егоровъ принадлежали какъ-бы „по службѣ“. Шебуевъ изо всѣхъ силъ старался исправлять по антикамъ свои произведенія, однако его апостолы своими мужицкими физіономіями все-же показывали, что они писаны съ русскихъ натурщиковъ. Въ римлянахъ, грекахъ и святыхъ итальянскихъ лжеклассиковъ уже не было ни единаго живого мѣста, и все отзывалось школьной выправкой, черезъ все просвѣчивала бѣлая, безличная мертвечина гипсоваго класса. Дома Иванова хвалили, если только рисунокъ былъ вѣренъ, колоритъ пріятенъ, „околичность“

*) Въ этихъ первыхъ отношеніяхъ Общества къ Иванову сразу проглянуло то, что и впослѣдствіи заставляло такъ страдать его: съ нимъ обращались свысока, чуть-ли не какъ съ крѣпостнымъ (Брюлловъ былъ въ лучшихъ условіяхъ, какъ сынъ иностранца). Въ Ивановѣ воспитаніемъ настолько была уничтожена способность протеста, что онъ безропотно переносилъ эту пытку (отсылка его заграницу по разнымъ причинамъ затянулась на цѣлые 3 года). Онъ покорно выслушивалъ назиданія и внушенія членовъ Общества и съ постоянной робостью представлялъ на ихъ судъ свои труды, часто далеко не одобряемые. Впрочемъ, терпѣлъ Ивановъ все это не только по неспособности къ протесту, но и потому, что слишкомъ для него важно было покинуть болото, въ которомъ онъ выросъ, и поискать тѣхъ путей, которые ведутъ къ настоящему искусству. Чтобъ не лишать себя возможности ѣхать заграницу и всецѣло отдаться живописи, онъ даже рѣшился, съ невыразимой болью въ сердцѣ, отказаться отъ брака съ любимой дѣвушкой.



Александръ Ивановъ.

удачно расположена, но главное, если фигуры хорошо задрапированы. Здѣсь же Каммучини глядя на его работы, и указывая на единственныя живыя въ его картинахъ мѣста, написанныя съ натуры, объявилъ съ увѣренностью схоласта, имѣющаго въ головѣ стройную систему и презирающаго безпорядочное разнообразіе жизни: „c'é la natura, ma brutta natura" *).

Вмѣсто того чтобъ оглядѣться, Ивановъ, какъ любой академикъ, на первыхъ порахъ принялся за исправленіе своего стиля на основаніи классическихъ образчиковъ красоты. Онъ думалъ, что онъ идетъ по стопамъ великихъ мастеровъ прошлаго, а на самомъ дѣлѣ блуждалъ въ дебряхъ мертвой схоластики. Онъ не вглядывался въ дивную по линіямъ и краскамъ природу, въ характерную народную жизнь, клокотавшую вокругъ него, а пропадалъ цѣлыми днями въ музеяхъ, дворцахъ, церквахъ и библіотекахъ, тратя въ этомъ спертомъ архивномъ воздухѣ драгоцѣнные дни своей молодости. Онъ продолжалъ калѣчить свою чудную душу,—„выбирая", согласно совѣтамъ своихъ учителей, грустныхъ кастратовъ, „отличныя мѣста головъ и драпировокъ, дабы *пріучиться* къ хорошему вкусу".

Но Иванову не суждено было навѣки погрязнуть въ холодной, мрачной трясинѣ мертваго псевдоклассицизма. Около 10 лѣтъ до того Брюлловъ могъ познакомиться въ Римѣ съ Назарейцами, но его гордой и пустой натурѣ были недоступны начинанія этихъ святыхъ художниковъ. Теперь (въ началѣ 30-хъ годовъ) таинственный голосъ, не заглохшій въ Ивановѣ, повелъ его какъ разъ къ главѣ ихъ, къ Овербеку, и съ этого момента началось его спасеніе. Овербекъ первый въ новѣйшія времена обнаружилъ пониманіе и воодушевленное признаніе христіанскихъ идеаловъ въ искусствѣ. Положимъ, у Овербека это пониманіе имѣло довольно опредѣленный характеръ узкаго фанатическаго католицизма, но все же это было пониманіе, которое вело къ истинѣ на единственно-доступной для искусства почвѣ—на мистической. Ивановъ, движимый своимъ геніемъ, отлично съумѣлъ извлечь изъ общенія съ Овербекомъ вѣчное и прекрасное и презрѣть преходящее, чѣмъ увлекался нѣмецкій мастеръ. Но, если бесѣды съ Овербекомъ и помогли Иванову *повернуться въ сторону* истины, то онѣ не указали пути къ ней. Самъ Овербекъ не видѣлъ спасенія христіанской живописи внѣ древнихъ мастеровъ и твердо вѣрилъ, что Рафаэль и Беато Анжелико (какое уже странное сопоставленіе) нашли истинное выраженіе боже-

*) Это натура, но грубая натура.

ственнаго, что нужно только *такъ-же* дѣлать, какъ они. Овербекъ не обратился (какъ то сдѣлали 20 лѣтъ спустя англійскіе прерафаэлиты и впослѣдствіи самъ Ивановъ) къ первоисточнику искусства, къ непосредственному изученію жизни, а попался на старую болонскую удочку, и, вмѣсто уничтоженнаго въ себѣ классическаго академизма, создалъ новый, почти столь-же фальшивый и безотрадный. Однако, если не въ творчествѣ, то по крайней мѣрѣ въ отвлеченныхъ мысляхъ о творчествѣ Овербеку удалось вырваться изъ Винкельмановской леденящей тюрьмы. Для Иванова же было полезно только то, что *говорилъ и думалъ* этотъ христіанскій художникъ-проповѣдникъ, а не то, что онъ создавалъ въ своихъ розовыхъ и жеманныхъ картинахъ,—его умиленіе передъ высокимъ, заражающій трепетъ передъ таинственнымъ, но никакъ не лизанное письмо, не рабское подражаніе старикамъ, не робкій, несчастный рисунокъ.

Въ особенности одно очень важное открылось Иванову въ бесѣдахъ съ Овербекомъ. До тѣхъ поръ, согласно съ академической эстетикой—и Гвидо, и Рафаэль, и Буанноротти, и Долче были для него равноцѣнными величинами. Теперь-же, благодаря Овербеку, его вкусъ, его отношеніе къ старикамъ, хоть и непослѣдовательно, хоть и скачками, но стали очищаться. Разговоры съ нѣмецкимъ романтикомъ помогли ему разобраться въ впечатлѣніяхъ отъ искусства прошлаго, отказаться навсегда отъ мертваго мастерства академиковъ XVII вѣка и расширить кругъ своихъ симпатій до такихъ художниковъ, которые прежнимъ русскимъ живописцамъ казались только смѣшными, но которые какъ-разъ полнѣе и лучше всѣхъ прочихъ воплотили высочайшіе идеалы человѣчества. Уже предрасположенный къ тому (интересно, что на пути его въ Римъ, прямо изъ Петербурга, его поразило „Magnificat" Сандро Боттичелли), онъ теперь сознательно отвернулся отъ подражателей и эклетиковъ, и сталъ всматриваться, къ негодованію своихъ петербургскихъ благодѣтелей, въ безсмертныя, хоть и не вышколенныя, красоты Джотто и его послѣдователей. Джотто укрѣпилъ Иванова въ тѣхъ мысляхъ, которыя онъ смутно чувствовалъ и раньше. Теперь онъ понялъ, что не то совершенство—вѣрнѣе порядочность—техники, которую ему старались вдолбить въ продолженіе долгихъ лѣтъ, составляютъ смыслъ и прелесть художественныхъ произведеній, что искусство дорого людямъ не изъ-за такого вздора, какъ правильно-нарисованные „слѣдки" и красиво-расположенныя драпировки, но что оно дорого только, какъ утоленіе жажды красоты, какъ увѣковѣченіе, выясненіе и просвѣтлѣніе жизни.

Цѣль его пути раскрылась передъ нимъ и онъ, охваченный восторгомъ, пожелалъ выразить еще неясное, скрытое богатство своей души, свою горячую вѣру въ одномъ созданіи. По традиціямъ школы (а съ ними Ивановъ еще далеко не порвалъ) нужно было привезти изъ Рима, въ свидѣтельство своей зрѣлости, *одну* большую, сложную и серьезную картину: ein Meisterstück. Согласно съ собственнымъ религіознымъ настроеніемъ, поощряемый въ томъ Овербекомъ, онъ принялся искать сюжетъ, который позволилъ-бы ему въ этомъ одномъ произведеніи выразить свое отношеніе къ искусству. Иванову казалось, что русскому художнику, сохранившему всю силу прежняго вѣрованія, надлежало теперь высказать свое пониманіе Христа, не только личное, но всего русскаго народа. Грандіозное намѣреніе, не имѣвшее ничего общаго ни со сценическими эффектами Брюллова, ни съ велерѣчивымъ фразерствомъ Бруни. Читая Евангеліе, онъ набрелъ въ немъ на ту тему, которая, ему казалось, дастъ ему возможность выразить всѣ его думы и всѣ его чувства,

А. Ивановъ: Этюдъ головы раба.

всю высоту его религіозныхъ воззрѣній и онъ принялся за свое „Явленіе Христа народу“ *).

Однако въ этомъ выборѣ сюжета сказалось вліяніе не только Овербековскаго мистицизма, но и нѣкоторой засушенности мысли нѣмецкаго художника. Какъ Овербекъ не могъ научить Иванова инымъ пріемамъ, кромѣ какъ своимъ компилятивно-подражательнымъ, такъ точно онъ не могъ помочь ему въ дѣлѣ „выбора сюжета“. Овербекъ, несмотря на весь мистицизмъ своихъ взглядовъ, не лучше всякаго академика воображалъ, что можно *додуматься* до своей темы. Картины не представлялись его фантазіи готовыми созвучіями мысли и чувства вылившимися въ опредѣленныхъ линіяхъ и краскахъ. Напротивъ того, онъ постоянно прибѣгалъ къ чисто академическому и художественно-безнравствен-

*) Чувствуя, что дѣло съ большой картиной затянется, и желая какъ-нибудь успокоить своихъ благодѣтелей, отъ которыхъ зависѣло все пребываніе его въ Италіи (а по убѣжденію Иванова, отъ пребыванія въ Италіи зависѣла вся дальнѣйшая работа его), онъ принялся за картину меньшихъ размѣровъ, „о двухъ фигурахъ“, желая „показать и наготу и понятіе свое о драпировкахъ“. Несмотря на зрѣлость духа и мысли, онъ, такимъ образомъ, нарочно становился на точку зрѣнія заурядныхъ и бездушныхъ цѣнителей и, вѣроятно, эта точка зрѣнія, которую онъ тогда уже переросъ, не позволила ему создать что-либо живое. Картина эта—„Явленіе Христа Магдалинѣ“—дѣйствительно показала все его умѣніе въ наготѣ и драпировкахъ, но отъ нея вѣетъ ледянымъ холодомъ. Торвальдсеновскій Христосъ, шагающій въ застывшей театральной позѣ, засушеный, точно награвированный пейзажъ, робкая живопись огромный трудъ, потраченный на второстепенныя вещи, въ родѣ выписки складокъ, вотъ [illegible]о-первыхъ бросается въ глаза, и лишь всматриваясь видишь въ головѣ Магдалины нѣчто такое, что показываетъ, до какого пониманія трагическаго дошелъ уже въ то время Ивановъ, какимъ онъ сталъ сердцевѣдомъ, какъ глубоко могъ перечувствовать до слезъ умилительный разсказъ Евангелія.

ному способу: „*компановать*“ свои созданія и *выискивать* сюжеты въ чтеніи книгъ и въ собственныхъ размышленіяхъ. Овербекъ не ждалъ самаго драгоцѣннаго въ существованіи художника — вдохновенія, вдохновенія первой мысли, а, занятый своими тугими вымыслами, даже пропускалъ его, когда оно являлось. Также точно и Ивановъ не сталъ дожидаться вдохновенія, чтобъ приступить къ главному дѣлу своей жизни: и онъ *придумалъ* сюжетъ для своего Meisterstück'а, и затѣмъ уже фатально долженъ былъ исполнять этотъ тяжелый трудъ безъ животворящаго вдохновенія, съ помощью нуднаго, мучительнаго выдумыванія.

Ивановъ поплатился почти всей своей жизнью, какъ за ошибки академическаго воспитанія, такъ и за ошибки добраго, честнаго и святаго, но нѣсколько ограниченнаго Овербека, вся теорія котораго была мистической по принципу и сухой, разсудочной въ своемъ приложеніи. Недостатки воспитанія не позволили Иванову сразу стать выше почитаемаго имъ главы Назарейцевъ, перешагнуть черезъ него.

Ивановъ пошелъ въ исполненіи своей картины какими-то зигзагами, постоянно отвлекаясь въ сторону съ прямаго пути, хотя этотъ путь все болѣе выяснялся въ его, выздаравливающей за работой, душѣ. Время созданія его картины, тянувшееся болѣе 15-ти лѣтъ, въ сущности, можно разсматривать, какъ время настоящей его школы, а „Явленіе Христа“, какъ „программу“, которую онъ готовилъ на всемірный судъ въ свидѣтельство своей школьно-художественной зрѣлости, явившейся къ нему такъ поздно и доставшейся ему съ такимъ невѣроятнымъ трудомъ именно потому, что настоящее время школы было имъ протрачено на безполезную и безтолковую зубрежку. Онъ и смотрѣлъ на себя, вѣроятно изъ-за сознанія своей слабости, своей художественной неразвитости, какъ на ученика и это-то всего больше и сбивало его, заставляло прислушиваться къ совѣтамъ совсѣмъ не понимавшихъ его людей: холодныхъ академиковъ, ограниченныхъ назарейцевъ или дилетантствующихъ туристовъ. Долгое время не рѣшался онъ отдаться слѣпо и безусловно своему внутреннему голосу, тогда какъ именно этотъ голосъ былъ безконечно драгоцѣннѣе всевозможныхъ постороннихъ мнѣній *).

Находясь въ Римѣ, Ивановъ, безпрестанно сравнивалъ свою работу со всѣмъ, что было классическаго и наиболѣе высокаго въ этомъ колосальномъ музеѣ прежняго искусства, и вслѣдствіе этого вѣчно пребывалъ въ какомъ-то „заботливомъ недовольствѣ“, доводившемъ его часто до отчаянія. Ивановъ старался подойти къ своимъ кумирамъ и изо-всѣхъ силъ бился, чтобы связать традиціи съ требованіемъ полной свободы, согласить изученіе натуры съ заимствованіями у старыхъ мастеровъ. Къ несчастію онъ не понималъ того освободительнаго движенія, которое начиналось тогда въ лихорадочно-вдохновенномъ Парижѣ. Онъ вѣроятно видѣлъ, какъ нѣкоторые французы были заняты тѣмъ-же, къ чему и его влекло

*) На то, впрочемъ, какъ далеко ушелъ Ивановъ уже въ концѣ 30-хъ годовъ (тогда какъ разъ, когда Брюлловъ писалъ свою "Осаду" и „Распятіе"), отъ взглядовъ русскаго общества на искусство, лучше всего указываетъ извѣстный отрывокъ его письма, могущій служить прекраснымъ эпиграфомъ всей исторіи новѣйшаго искусства: „Художникъ долженъ быть совершенно свободенъ, никогда ничему не подчиненъ, *независимость его должна быть безпредѣльна.* Вѣчно въ наблюденіяхъ натуры, вѣчно въ нѣдрахъ тихой, умственной жизни, онъ долженъ набирать и извлекать новое изъ всего собраннаго, изъ всего виденнаго." Къ сожалѣнію, хотя онъ и говорилъ уже тогда, что „Академія Художествъ есть вещь прошедшаго столѣтія, ее основали, уставшіе изобрѣтать, итальянцы"... однако на дѣлѣ съ академіей онъ не порвалъ до тѣхъ поръ, пока не оставилъ своей картины, къ исполненію которой онъ приступилъ чисто академическимъ путемъ и которую онъ и писалъ съ тѣмъ эклектизмомъ, который составляетъ сновную черту изобрѣтенной Болонцами системы.

А. Ивановъ: Воскресеніе Христово.
Эскизъ къ стѣнной живописи въ Храмѣ Спасителя.

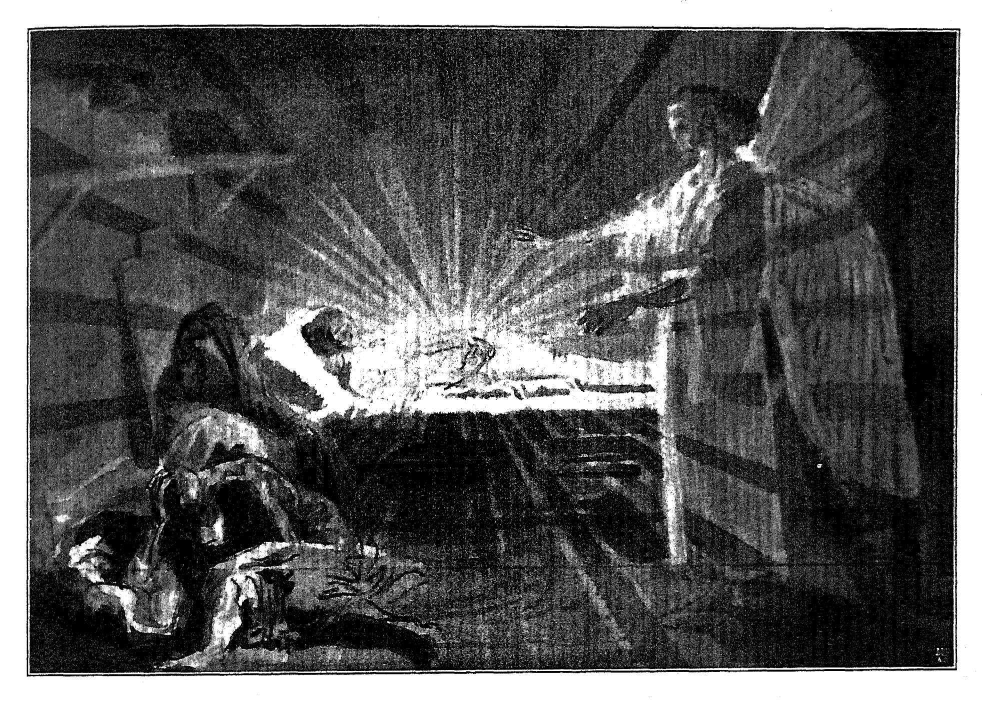
инстиктивно,—а именно борьбой съ традиціями вообще,—но согласно съ наставленіями, полученными еще дома, также съ наставленіями Овербека и Гоголя, ненавидѣвшаго французовъ, Ивановъ считалъ всѣ эти „французскія“ затѣи за развратъ и не могъ постичь своего духовнаго родства съ тѣми героями, которые на родинѣ Делакруа храбро боролись противъ рутины и отыскивали новую, живую и свободную красоту.

Какой мужественной бодростью, страстью и нѣгой, тонкимъ вниканіемъ во всѣ оттѣнки прекраснаго проникнуты этюды Иванова, эти непосредственныя изученія природы *) и куда дѣвалась вся эта прелесть жизни, въ картинѣ, для которой они предназначались! Приглаженные и выправленные, засушеные и окаменѣлые перешли эти этюды на большое полотно и на немъ съ трудомъ узнаешь сквозь оболочку скучнаго „монументальнаго стиля“ ихъ остатки. Ивановъ, въ этомъ преслѣдованіи *старой* красоты, иногда очень близко подходилъ къ ней. Иной его юноша выдержитъ сравненіе по божественной плавности линій съ флорентійскимъ Идолино; иная спина, рука, нога, торсъ—съ лучшими образцами древней пластики или ренесанса; нѣкоторыя драпировки не уступятъ рафаэлевскимъ. Но вся эта формальная близость къ произведеніямъ прошлаго скорѣе вредитъ его творенію, такъ какъ чужое досадливо заслоняетъ собственное.

Одно обстоятельство причинило ему особенно много затрудненій. Дома, въ школѣ, не смотря на весь энциклопедизмъ, которымъ кичится академическое образованіе, Иванова забыли *обучить* краскамъ: вглядываться въ тонкость отношеній ихъ въ природѣ, въ безчисленные ихъ оттѣнки и передавать это въ живописи. Здѣсь, въ Римѣ, фрески Микель-Анжело и Рафаэля, картоны Каммучини, Овербека и Корнеліуса, а также совѣты трехъ послѣднихъ также ничего не могли открыть ему въ смыслѣ красокъ. Между тѣмъ и въ Римъ стали наконецъ доходить въ половинѣ 30-хъ годовъ, слухи о колористическомъ движеніи, начавшемся еще въ 20-хъ годахъ во Франціи, и вопросъ о краскахъ не былъ уже такъ категорично рѣшаемъ въ отрицательную сторону, какъ прежде. Самому Иванову казалось, что сила его картины будетъ зависѣть отъ полной ея правдивости, а эта правдивость естественно зависѣла главнымъ образомъ отъ вѣрности красочнаго эффекта. Ивановъ, всматриваясь въ великія, произведенія прошлаго (а къ тому времени онъ уже умѣлъ отличать истинно великія отъ поддѣльныхъ), наконецъ открылъ, что основная прелесть ихъ не въ нагромождені драпировокъ и не въ круглыхъ жестахъ, но въ томъ, что художники выражали въ нихъ свои мысли и чувства—съ *полной убѣдительностью*. Ивановъ отказался отъ эффектничанія и, поставилъ главной цѣлью своихъ стремленій заставить людей *повѣрить* своему вымыслу, заставить чувствовать себя передъ картиной, какъ передъ дѣйствительностью, и, разумѣется, для достиженія этого ему недостаточно было однихъ черныхъ линій и монотонной раскраски назарейцевъ, а требовался живой, естественный колоритъ.

Ивановъ и тутъ не спросилъ сразу указаній у природы, а обратился за совѣтами къ старымъ мастерамъ. Онъ съѣздилъ даже спеціально для того въ Венецію, на родину великихъ колористовъ. Но тамъ, наконецъ, у него открылись глаза: венеціанцы указали ему, какъ на единственную свою руководительницу и вдох-

*) Существуютъ даже нѣсколько очень тонкихъ портретовъ его и двѣ, три сценки изъ итальянскаго быта, цѣликомъ, съ глубокимъ пониманіемъ народной жизни выхваченныя изъ дѣйствитепьности, не имѣющей ничего общаго съ розовой, надушенной Италіей Брюллова и Штернберга.



А. Ивановъ: Явленіе ангела Іосифу.

новительницу—на природу, которой Ивановъ до сихъ поръ такъ пренебрегалъ. Послушавшись ихъ совѣтовъ, онъ съ рвеніемъ и наивностью начинающаго ученика принялся за свое коренное переобразованіе, однако къ ужасу своему вскорѣ замѣтилъ, что уже слишкомъ старъ, чтобы учиться дѣлу, требующему болѣе чѣмъ что-либо непосредственности и свѣжести. Отъ первоначальнаго, все-же пріятнаго, хоть и лживаго коричневаго колорита онъ, спустя нѣкоторое время, отрекся совершенно, но той новой красочной формулы, къ которой стремился, такъ и не достигъ.

Тѣмъ не менѣе результаты, полученные Ивановымъ въ этой сферѣ, изумительны. Въ иныхъ его этюдахъ купающихся или отдыхающихъ людей, освѣщенныхъ лучами утренняго солнца, въ иныхъ пейзажахъ поражаешься смѣлостью и передовитостью его открытій. Судя по нимъ, онъ, должно-быть, уже предвидѣлъ то, надъ чѣмъ работали впослѣдствіи съ успѣхомъ Манэ, Монэ и Уистлеръ. Ивановъ, желая найти полную правду колорита, наткнулся на такія краски, на такіе отливы въ тѣняхъ, на такую пестроту и новизну отношеній, о которыхъ вообще до него, во всей исторіи живописи, не было помину и къ которымъ насъ пріучили только за самое послѣднее время—импрессіонисты. Какою смѣлостью и силой обладалъ этотъ скромнѣйшій человѣкъ, чтобы перейти вдругъ отъ подмалевокъ „теливердой“ и „сіеной“, всякихъ засушивающихъ творчество школьныхъ рецептовъ, прямо къ ярко-голубымъ тѣнямъ на человѣческомъ тѣлѣ, къ *сѣрой*, тусклой зелени на солнцѣ, къ оранжевымъ и зеленымъ рефлексамъ на лицахъ...

Но все-же среди его безчисленной массы этюдовъ—трудно найти вполнѣ *прекрасные* по краскамъ—такіе, въ которыхъ все, что онъ подмѣчалъ, приглядываясь къ отдѣльнымъ кусочкамъ природы, было-бы такъ же связано въ общую гармонію, какъ оно связано въ дѣйствительности. Ему недоставало общей

провѣрки и широкаго взгляда на вещи, той „привычки просто смотрѣть“, которая достается художникамъ лишь въ молодыхъ годахъ и въ тѣхъ только случаяхъ, когда они отдаются одному этому, не отвлекаясь ни въ сторону линій, ни формъ. Монэ, впослѣдствіи только потому и одолѣлъ въ такомъ совершенствѣ красоту красокъ въ природѣ, что бросилъ всѣ заботы о рисункѣ и занялся исключительно отысканіемъ красочной правды.

На картинѣ особенно ясно сказалась колористическая слабость Иванова. Цѣликомъ переносить свои красочныя изученія на большое полотно онъ такъ же не рѣшался, какъ не рѣшался переносить цѣликомъ свои фигуры и типы, писанные съ натуры. Всѣ-же старанія Иванова смягчить „сырость“ и рѣзкость красокъ, успокоить ихъ кажущуюся странность, тушить ихъ яркость—вся эта „комнатная“ работа, дала въ результатѣ какое то подобіе пестраго ковра *) или мучительно рябящей въ глазахъ мозаики. Ивановъ говорилъ до самой смерти, что картина не окончена именно въ томъ смыслѣ, что ему нужно ее еще пройти и привести къ одному аккорду, но можно не жалѣть о томъ, что онъ этого не сдѣлалъ, такъ-какъ сводка къ одному аккорду, въ такой, по самой сути, составной и склеенной вещи, неминуемо привела-бы къ тому, что окончательно исчезло-бы все проскользнувшее въ нее изъ живыхъ, непосредственныхъ этюдовъ съ натуры.

Мимо „Мучениковъ“ Флавицкаго или „Патмоса“ Моллера — двухъ совершенно ясныхъ и классифицированныхъ порожденій ложнаго искусства проходишь равнодушно. Они настолько нѣмы и безжизненны, что глазъ скользитъ по нимъ и не въ силахъ остановиться на хорошенькихъ личикахъ, гладкихъ тѣлахъ, круглыхъ жестахъ и приторныхъ краскахъ. Мимо картины Иванова такъ быстро и невнимательно не пройдешь. Она приковываетъ вниманіе тѣмъ трудомъ и тѣми страданіями, которые положены художникомъ на ея созданіе. Но и на нее не глядишь съ удовольствіемъ. Напротивъ того она производитъ мучительное, тягостное впечатлѣніе. Сознаешь, что передъ тобой двѣ картины: одна написанная поверхъ другой, и что верхняя—тоскливая и вялая калька, съ нелѣпыми прибавленіями, съ той, которая подъ нею, и хотѣлось-бы содрать эту пелену, чтобы вполнѣ оцѣнить находящееся подъ нею произведеніе, положимъ, далеко не цѣльное и сначала до конца „придуманное“, но состоящее по крайней мѣрѣ изъ превосходныхъ отдѣльныхъ кусковъ. Особенно досадно, что типы дѣйствующихъ лицъ, найденные въ такомъ совершенствѣ Ивановымъ въ этюдахъ—на картинѣ утратили добрую половину своей жизненности. Они даже стали настолько похожи на обыденно-академическіе, что съ трудомъ находишь въ театральной ихъ группировкѣ и жестикуляціи, то глубокое знаніе людей и тотъ полетъ, которыми любуешься въ Ивановскихъ этюдахъ и эскизахъ. Какъ прекрасенъ, напримѣръ, некрасивый, но царственный и несомнѣнно божественный „Спаситель“, какъ изумительно и самостоятельно былъ онъ задуманъ Ивановымъ, и, какъ сильно измѣненъ въ окончательномъ видѣ, по милости книжныхъ теорій, которыми умный, но наивный въ своей недоразвитости, Ивановъ могъ увлекаться. Во имя нихъ онъ постарался соединить въ чертахъ смиреннаго и величественнаго Богочеловѣка античную красоту Бельведерскаго Аполлона, и строгіе, архаическіе контуры византійскаго Христа! Какое чудесное, небывалое въ исторіи живописи, поглощенное энтузіазмомъ лицо было задумано Ивановымъ для Предтечи, и какъ грустно, что оно на картинѣ является настолько выправленнымъ, очищеннымъ и облагороженнымъ, что только, озна-

*) Современники находили, что картина похожа на гобеленъ; въ то время это вовсе не означало, какъ въ наше, что-либо лестное.

А. Ивановъ: Моленіе о чашѣ.

комившись съ подготовительными работами понимаешь, намѣреніе автора. Типъ апостола Андрея, въ первоначальномъ видѣ, не уступаетъ по выраженію старческой опытности и тлѣющаго подъ морщинами священнаго огня—созданіямъ Винчи и Дюрера, а на картинѣ онъ превращенъ въ обыкновеннаго, красиваго, но совсѣмъ неинтереснаго старика-натурщика, только-что вставшаго въ позу. Наконецъ, рабъ, въ первой редакціи,—какъ по своей придавленной позѣ, такъ и по всему своему животнообразному, жалкому виду самое быть можетъ необычайное и геніальное созданіе Иванова,—на картинѣ такъ встрепенулся и такъ весело улыбается, что ничего больше въ немъ не напоминаетъ той трагичной, страшной радости, которая озаряетъ чудовищное, полу-идіотское лицо его въ этюдѣ. Еще болѣе нежели отдѣльныя части, общее картины Иванова производитъ вялое и скучное впечатлѣніе. „Явленіе Христа народу“ почти вовсе не говоритъ тѣхъ священныхъ словъ, которыя Ивановъ собирался и, дѣйствительно, былъ призванъ сказать. Эта картина—дѣтище Академіи: она возникла и вся была создана чисто академическимъ путемъ. Ивановъ—пророкъ, мудрецъ, мученикъ и подвижникъ по натурѣ. Онъ убилъ на ея созданіе всю свою молодость. Лучшія свои силы онъ пожертвовалъ служенію бездушному эклектизму.

XV.

Однако, что было свѣтлаго и истинно высокаго въ душѣ Иванова, къ счастью, не погибло совсѣмъ и нашло себѣ выраженіе въ его послѣдней работѣ, когда онъ убѣдился, что знаетъ все, что считалъ нужнымъ знать, и бросилъ *учиться*. Онъ, наконецъ, удалился отъ всякаго вмѣшательства постороннихъ людей, затворился въ мастерской, какъ въ кельѣ, и предался самостоятельному труду.

Одно обстоятельство внѣшняго характера, на которое слишкомъ мимоходомъ указываютъ его біографіи, помогло ему оградить себя непреступной стѣной и искать лишь въ самомъ себѣ дальнѣйшихъ указаній. Ивановъ, до той поры, кое-какъ перебивавшійся на казенный пенсіонъ, вдругъ получилъ возможность жить ни отъ кого не завися, унаслѣдовавъ отъ скончавшагося въ 1848 г. отца небольшое наслѣдство. Для такого въ жизни робкаго и къ жизни неспособнаго человѣка, не умѣвшаго заработать и десяти копѣекъ, этотъ десятокъ тысячъ чрезвычайно много значилъ, тѣмъ болѣе, что онъ явился въ самый нужный моментъ, когда Ивановъ уже больше не зналъ, на что жить.

Окончаніе большой картины оттого такъ и затянулось, что Ивановъ былъ какъ-бы прикованъ къ ней обязательствомъ, что онъ не могъ свободно относиться къ ней, что былъ лишенъ главнаго и перваго условія успѣшности всякаго духовнаго труда: возможности въ любой моментъ прекратить и бросить его. Богъ знаетъ, что происходило иногда въ скрытной душѣ художника, какія муки терпѣлъ онъ, когда, стоя въ уединенной студіи предъ гигантскимъ полотномъ, онъ сознавалъ всѣ *неисправимые* коренные недостатки своего произведенія. Мысль бросить картину, въ силу его искренности, въ силу того, что съ годами онъ переросъ идеалы своей молодости, постоянно преслѣдовала его. Онъ и бросалъ ее много разъ на мѣсяцы и даже на цѣлые годы. Но особенно трагично въ его отношеніи къ своему труду было внутреннее требованіе исполненія *долга*, требованіе мучительно неотвязчивое для такой глубоко честной натуры. Иванову нужно было кончить свою картину потому, что она была какъ-бы запродана впередъ, потому, что за нее онъ получалъ уже много лѣтъ деньги. Лишь по мѣрѣ того, какъ крѣпло въ немъ самосознаніе, по мѣрѣ того, что онъ все яснѣе и яснѣе видѣлъ духовную бѣдность окружающихъ и въ то-же время все выше и выше цѣнилъ свое дѣтище, чувство этой зависимости расшатывалось и падало. Когда же нежданно явились къ нему отцовскія деньги, онъ уже настолько сознавалъ свою силу, свою независимость, что смѣло отказался послѣдовать на призывъ, вѣрнѣе приказъ, вернуться въ Россію, и рѣшился подъ предлогомъ, что у него не было достаточно средствъ на то, чтобъ

платить натурщикамъ, завѣсить картину чехломъ и наконецъ отдаться свободному творчеству.

Ивановъ задумалъ огромный циклъ картинъ, который долженъ былъ изображать всѣ важнѣйшія событія Священнаго писанія съ христіанской точки зрѣнія т. е. все Евангеліе о Спасителѣ и все, что *предшествовало* Мессіи и *предвѣщало* его появленіе. Ивановъ, впрочемъ, успѣлъ сдѣлать только наброски къ этимъ картинамъ, предполагая затѣмъ ихъ разработать и увеличить до колосальныхъ размѣровъ, но впослѣдствіи онъ надѣялся украсить этими картинами стѣны будущаго какого-то храма, гдѣ вся масса ихъ развертывалась бы въ строгомъ и стройно мистическомъ порядкѣ. Ивановъ *вѣрилъ* въ осуществимость такого, едвали въ Россіи исполнимаго дѣла, вѣрилъ, не смотря на горькій опытъ и глубокій свой умъ—потому, что въ немъ еще не умерла драгоцѣнная, чисто дѣтская наивность, единственно способная двигать людей на новое и великое. Но при этомъ увѣренность въ осуществимости его плановъ не связывала его нисколько. Онъ вполнѣ сознавалъ, что затѣянное имъ дѣло настолько значительно и необычайно, что, если уже власть имѣющіе рѣшатся дать ему возможность выполнить его, то они не станутъ ограничивать его свободы и не устрашатся нѣкоторыхъ странностей затѣи и уклоненія отъ преданій. Къ тому же Ивановъ почувствовалъ тогда въ себѣ наконецъ такой наплывъ внутренней силы, что онъ больше не сомнѣвался въ томъ, что ему удастся преодолѣть всѣ препятствія и достигнуть цѣли.

Все болѣе углублялся онъ въ чтеніе Священнаго писанія, все съ большимъ жаромъ сочинялъ къ нему живописные комментаріи и образы одинъ другого величественнѣе и прекраснѣе возставали передъ нимъ. Онъ ошибался, когда думалъ, что книга Штрауса пошатнула его вѣру. Научное изслѣдованіе о Христѣ нѣмецкаго ученаго, дѣйствительно, пошатнуло его внѣшнюю, схоластическую вѣру и даже уничтожило ее вконецъ (и это было еще одной лишней причиной, по которой онъ бросилъ большую картину, начатую въ дни своей духовной неразвитости), зато на мѣстѣ прежней, робкой религіозности теперь проснулась въ Ивановѣ иная вѣра: философски просвѣтленная и истинно христіанская:—свободная, смѣлая и безконечно болѣе животворящая, чѣмъ прежняя—отцовская. *Наука* оказала ему скорѣе большую помощь въ его послѣдней работѣ, такъ какъ она способстствовала тому, что древній міръ возсталъ полностью въ его воображеніи [1]). Великая трагедія избраннаго народа развернулась во всей своей ужасающей, символической глубинѣ и такъ увлекла его своей жизненностью и убѣдительностью, что онъ забылъ и думать о Рафаэлѣ и Винчи, и благодаря этому какъ-разъ подошелъ ближе къ божественности и высотѣ ихъ искусства.

Ивановъ обладалъ настоящимъ эпическимъ дарованіемъ, но покамѣстъ онъ, согласно правиламъ школы, желалъ въ *одномъ* созданіи воплотить весь смыслъ

[1]) Ассирія и Египетъ, эти колыбели семитскаго религіознаго созерцанія ожили для него въ ихъ торжественномъ, символическомъ іератизмѣ. Они заговорили съ нимъ такимъ горячимъ, образнымъ языкомъ, что, внимая имъ, онъ отдѣлался и отъ послѣдняго слоя академической условности, и въ особенности отъ приглаживанія и прихорашиванія религіозной фантастики, того, что есть въ человѣческомъ воображеніи самаго порывистаго, яркаго и неподдающагося школьному оприличиванію. Архангелы и херувимы Иванова, его еврейскія церемоніи, волхвы и маги, видѣнія и „апоѳеозы" совершенно родственны тѣмъ сумрачнымъ, почти кошмарнымъ и въ то-же время возвышеннымъ изображеніямъ, которыя сохранились въ гранитныхъ начертаніяхъ на стѣнахъ Ѳивскихъ и Корсабадскихъ развалинъ. Они ничего уже не имѣютъ общаго со сладкими вымыслами поздняго ренесанса, передѣлавшаго глубокую восточную мистику, по образцу римскаго слабосильнаго гелленизма, на какой-то женственный, хорошенькій и благообразный ладъ.

Евангелія и въ *одной* картинѣ представить обычно-академическій, *полный* компендіумъ по данному предмету, до тѣхъ поръ онъ блуждалъ въ развѣтвленіяхъ и сплетеніяхъ безъисходнаго лабиринта книжной схоластики. Когда же Ивановъ въ послѣдніе годы жизни развязалъ себѣ руки и далъ просторъ своему творчеству то „сюжеты" явились къ нему безконечной вереницей, безумная-же мысль объ *одной* картинѣ была имъ навсегда оставлена. Ивановъ долгое время былъ увѣренъ въ томъ, что одинокая картина, на которой изображенъ лишь *отрывокъ дѣйствія*, способна, какъ повѣсть, разсказать все, что только ни пожелалъ-бы авторъ, и лишь когда онъ отдѣлался отъ такой мысли, преподанной ему Академіей, онъ обнаружилъ весь свой громадный даръ къ картинному эпосу, создавъ цѣлый *рядъ* прекрасныхъ произведеній. Пересматривая его столь связанные между собой, удобопонятные, убѣдительные и зажигающіе воображеніе „эскизы", получаешь впечатлѣніе, что нельзя иначе и вѣрнѣе изобразить библейскія событія, чѣмъ это сдѣлалъ Ивановъ. На стѣнахъ-же того зданія о которомъ мечталъ Ивановъ, картины эти въ огромныхъ размѣрахъ, должны были бы производить на всѣхъ—и въ особенности на простой народъ, о которомъ, какъ истинный мудрецъ, такъ много и такъ „сердечно думалъ" Ивановъ—потрясающее и высокое впечатлѣніе.

Иванову не только не удалось привести въ исполненіе свой замыселъ, но даже не удалось его разработать до законченныхъ произведеній и замыселъ этотъ такъ и остался намёкомъ—изумительнымъ, но къ сожалѣнію только намёкомъ. Еще лѣтъ двадцать свободной жизни, побольше искренней и воодушевленной поддержки, и эти созрѣванія превратились-бы въ спѣлые плоды: этими картинами Иванова Россія сказала-бы свое художественное слово, внѣ всякихъ археологическихъ и національныхъ условностей... Положимъ, и эти эскизы, въ томъ видѣ, въ какомъ ихъ оставилъ Ивановъ—наскоро набросанные, на дрянныхъ лоскуткахъ бумаги, еле подкрашенные—были въ то время, среди цвѣтущей Брюлловщины и нарождающагося гражданскаго проповѣдничанья, явленіемъ первостепенной важности [1]). Однако, по милости господствовавшаго тогда общаго смятенія умовъ, никого не нашлось кто бы оцѣнилъ ихъ по достоинству, съ настойчивостью указалъ-бы на нихъ всему свѣту, а главное русскому художеству и они прошли незамѣченными, а въ дальнѣйшемъ развитіи нашей живописи не имѣли никакого значенія. Эти дивныя созданія пролежали около двадцати лѣтъ въ папкахъ брата художника,—Сергѣя Иванова, а затѣмъ появились въ совершенно недоступномъ по цѣнѣ заграничномъ изданіи [2]).

---

[1]) Лишь въ Англіи небольшой кружокъ молодыхъ художниковъ искалъ какъ будто того-же, чего искалъ Ивановъ. Этимъ молодымъ людямъ также хотѣлось перенестись въ прошлое, но не для того, чтобъ черпать въ немъ театральные эффекты, а потому, что они поняли и полюбили высокохудожественную жизнь прежнихъ временъ, что они пропитались вѣчными ея идеалами. Основываясь на горячей и глубокой вѣрѣ, они пожелали вэрнуть искусство къ первоисточнику его вдохновенія—къ мистицизму, но въ то-же время, они думали (все сходственныя съ Ивановымъ черты), что всего убѣдительнѣе и выразительные будутъ ихъ вещи, если онѣ будутъ вполнѣ искренны и правдивы. Такимъ образомъ они выступили въ борьбу съ восторжествовавшемъ въ ихъ время реализмомъ на его-же почвѣ. Однако сравнивать англійскихъ прерафаелитовъ съ Ивановымъ невозможно: они все сдѣлали, что могли, Ивановъ не сдѣлалъ и *половины начала* того, что замыслилъ. Но, если воображеніемъ дополнить себѣ все, что Ивановъ намѣтилъ себѣ, но не успѣлъ, совершить, то придется сказать, что въ немъ крылась еще бо́льшая, сила, чѣмъ въ нихъ, что его замыслы, тождественные съ тѣми по существу, захватывали предметъ глубже, и что его искусство, если-бы оно дозрѣло, было-бы тѣмъ великимъ, истинно-классическимъ искусствомъ, о которомъ они только мечтали и котораго не было со временъ Микель-Анжело.

[2]) Теперь эти эскизы находятся въ Румянцевскомъ музеѣ, гдѣ, благодаря небрежному отношенію администраціи, ихъ почти нельзя разсмотрѣть.

Когда отцовское наслѣдство и другія небольшія деньги были истрачены. Иванову поневолѣ пришлось бросить Римъ и такимъ образомъ, въ 1858 году, послѣ 25 лѣтъ отсутствія онъ предсталъ на судъ петербургской публики со своей большой картиной. Онъ не касался до нея послѣдніе 5, 6 лѣтъ и оглядывался на нее, какъ на давно пройденную стадію, однако онъ отлично сознавалъ при этомъ, что для петербуржцевъ, поклонниковъ Брюллова и только-что нарождавшагося мелкаго жанра, она была скорѣе слишкомъ, нежели не достаточно—высока и прекрасна.

Но нельзя было найти менѣе удобнаго и подходящаго момента для возвращенія Иванова. Въ это время всѣ были заинтересованы совершенно инымъ, нежели исканіемъ абсолютной красоты, вниканіемъ въ мистицизмъ и религіозные вопросы, и его встрѣтили не восторгъ и не брань, но самое грустное: почтительное равнодушіе. О немъ поговорили недѣли двѣ и бросили, такъ какъ для громаднаго большинства онъ былъ вовсе не доступенъ, а для другихъ казался какимъ-то анахронизмомъ. Кое-кто изъ молодежи, въ томъ числѣ Крамской, восхищались красотой и высотой замысла, кучка друзей, видавшихъ эскизы, вполнѣ увѣровала въ Иванова, но масса общества, и какъ-разъ передового, была слишкомъ страстно увлечена политическимъ обновленіемъ Россіи, была слишкомъ поглощена подготовительными работами къ реформамъ, чтобы серьёзно отнестись къ этому запоздалому „мечтателю", не имѣвшему практическихъ цѣлей, не затронутому общимъ волненіемъ [1]).

Не прошло и мѣсяца со дня его возвращенія въ Петербургъ, еше картины и этюды его были выставлены для публики и тянулись мучительные и оскорбительные для художника переговоры о покупкѣ „Явленія Христа", когда вдругъ разнеслась вѣсть, что Ивановъ умеръ. Онъ умеръ отъ холеры, но не столько эта болѣзнь сгубила его, сколько главнымъ образомъ тѣ огорченія, которыя ему въ такомъ изобиліи пришлось вынести на родинѣ послѣ уединеннаго, тихаго и чуднаго своего пребыванія послѣднихъ лѣтъ въ Римѣ. Напрасно утѣшалъ его небольшой кружокъ друзей, напрасно видѣлъ онъ въ этихъ избранныхъ русскихъ людяхъ [2]) уваженіе, полное самыхъ высокихъ ожиданій въ будущемъ, напрасно, самъ онъ готовился на бой, вѣрнѣе къ проповѣди;—мелкихъ и крупныхъ непріятностей, равнодушія и великосвѣтскаго грубіянства было вокругъ него слишкомъ много, чтобы не подточить въ конецъ его здоровья, уже расшатаннаго нуждой и вѣчными заботами о дальнѣйшемъ существованіи, а главное внутренней ломкой. Малѣйшаго физическаго недуга было достаточно, чтобы сразить изстрадавшагося мученика.

[1]) На самомъ дѣлѣ это было не такъ. Онъ съ трепетомъ искалъ разрѣшенія мучившихъ его соціальныхъ вопросовъ съ высшей, философской точки зрѣнія. Въ разговорахъ съ передовыми людьми ему казалось, что начинается новая эра и что искусство должно также вступить на новую дорогу. На обратномъ пути въ Россію онъ даже съѣздилъ въ Лондонъ къ Герцену, чтобы поговорить съ этимъ авторитетнымъ для него мыслителемъ. Ивановъ былъ такъ увлеченъ величіемъ торжествующей науки, такъ жаждалъ осуществленія научныхъ утопій, ходившихъ тогда по свѣту, что даже мучительно заботился о томъ, какъ бы самого себя переработать ко дню будущаго всеобщаго обновленія. Является вопросъ, не отказался-бы онъ со временемъ, во имя этого отъ лучшихъ своихъ работъ, отъ геніальныхъ своихъ эскизовъ. О послѣднихъ взглядахъ этого вообще скромнаго человѣка сохранилось слишкомъ мало свѣдѣній, но скорѣе можно отвѣтить, что *нѣтъ*, такъ какъ Ивановъ былъ слишкомъ пламенной и вдохновенной натурой, чтобы когда-либо обмѣнять свое глубоко-мистическое міровоззрѣніе на плоскій позитивизмъ, чтобъ понять искусство такъ, какъ понимали его Прудонъ и Курбэ.

[2]) Характерно для Иванова, что еще въ Римѣ онъ очень близко сошелся съ „первыми" славянофилами, вѣроятно благодаря мистической окраскѣ ихъ міросозерцанія. Теперь въ Петербургѣ онъ также преимущественно вращался въ ихъ средѣ. Вѣдь и съ Гоголемъ онъ подружился тогда, когда тотъ изъ юмориста превратился въ религіознаго мыслителя, въ пророка.

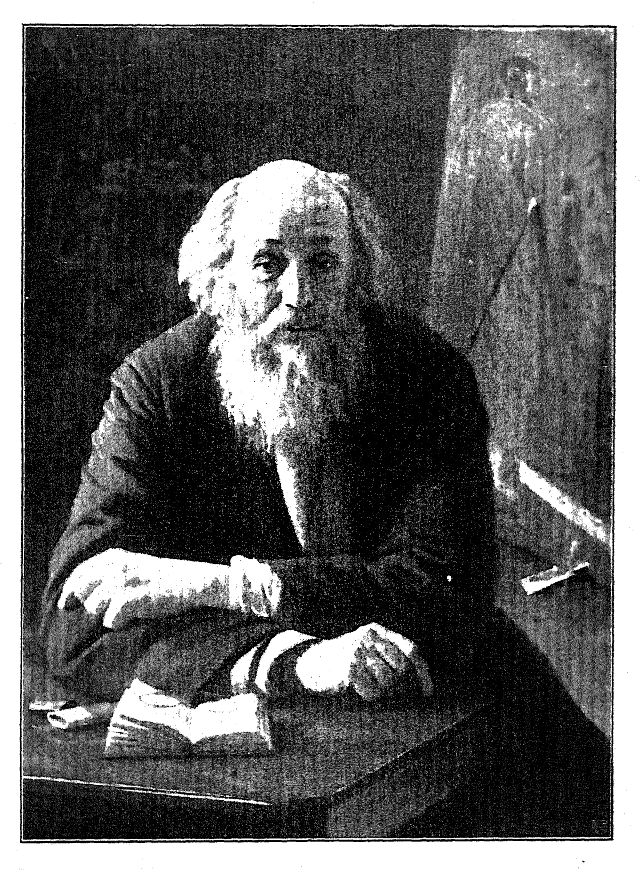
Такимъ образомъ въ тотъ самый моментъ, когда Ивановъ „сдавалъ" свою картину, когда онъ на полученныя за нее деньги могъ снова затвориться и приняться за дальнѣйшее, и уже несравненно высшее творчество, въ тотъ самый моментъ, когда онъ, не стѣсненный уже больше школой и предразсудками, готовился сказать свое высокое слово, волей судебъ смерть преградила ему дорогу и увлекла его, къ мучительному недоумѣнію друзей, но совершенно незамѣтно для того народа, для котораго Ивановъ промучился всю жизнь,—въ Невѣдомое...

XVI.

Такимъ образомъ Ивановъ ушелъ, не сказавъ своего окончательнаго слова, но знаменитая трагедія его жизни предавала анаѳемѣ все мертвое въ искусствѣ, проклинала навѣки академизмъ и такимъ образомъ указывала русскому художеству новые пути. Отъ Иванова можно было и слѣдовало идти дальше, но вышло такъ, что никто сейчасъ-же не пошелъ—отчасти потому, что лучшее изъ созданій Иванова, его „эскизы", остались подъ спудомъ, а еще болѣе потому, что тогда всѣ были слишкомъ заняты суетными и преходящими вопросами, чтобъ обратить вниманіе на то вѣчное и возвышенное, на что онъ указывалъ. Ивановъ долгое время и для лучшаго большинства представлялся скорѣе какъ послѣдній изъ прежнихъ, нежели какъ первый изъ новыхъ.

То, что во время отсутствія Иванова успѣло назрѣть въ Россіи имѣло, положимъ, по духу, по нравственному импульсу много общаго съ его задачами. Молодое поколѣніе также стремилось отказаться отъ всякихъ „академій", хотѣло поучиться у жизни и поднять искусство на высоту проповѣди, но при этомъ красота и божественная мудрость, въ которыхъ Ивановъ только и видѣлъ спасеніе, ничего не значили для новыхъ людей, интересовавшихся только *человѣкомъ*, нравственными и политическими отношеніями людей съ чисто человѣческой точки зрѣнія. „Tableaux de genre", новое явленіе въ живописи, приводили въ ужасъ Иванова, а между тѣмъ эти „картинки" взяли верхъ и распространились по всему свѣту, вполнѣ удовлетворяя тому „просвѣщенному мѣщанству", которое съ перемѣной въ направленіи нашей внутренней политики восторжествовало и у насъ. Мало кому было дѣло тогда до какихъ-то „отвлеченностей", до „средневѣковаго мистицизма", до „праздныхъ богословскихъ" темъ. Назрѣвшіе въ живой жизни нарывы требовали немедленнаго леченія" и всѣ „порядочные" люди *должны* были всецѣло отдаться служенію обществу, въ самомъ конкретномъ смыслѣ. Некому теперь было слушать вѣчную проповѣдь Христа, настолько всѣ громко спорили о налогахъ и судахъ, о крѣпостномъ правѣ и всеобщихъ повинностяхъ, настолько всѣ были заняты осуществленіемъ заграничныхъ утопій, водвореніемъ рая *на землѣ*. Нашлось нѣсколько умныхъ книжниковъ и хитрыхъ фарисеевъ, одобрительно прислушивавшихся къ рѣчамъ Иванова, кое-какіе Никодимы на время зажглись его искусствомъ, но никто не пошелъ за нимъ открыто, пока это еще было возможно. Двое изъ молодаго поколѣнія: Гé и Крамской какъ будто и взялись за продолженіе дѣла Иванова, но они не были истинными учениками и послѣдователями его.

Ге, по своему характеру, по своей вѣчной неудовлетворенности, по пламенному стремленію выразить бродившія въ немъ мысли, походилъ нѣсколько на Иванова, однако былъ несравненно менѣе сильной натурой. Онъ былъ



Ярошенко. Портретъ Ге.

интересный, живой мыслитель, но безъ широкаго кругозора, а къ тому-же слишкомъ неважный „мастеръ". Намѣренія Ге въ послѣднюю пору его дѣятельности были весьма замѣчательны и — сравнительно съ общимъ пресмыкающимся характеромъ русской школы второй половины XIX вѣка — даже высоки, но все-же, по своему философскому содержанію, они безконечно уступали Ивановскимъ, а въ чисто-художественномъ отношеніи представляли очень мало отраднаго.

„Тайная вечеря"—была первой изъ картинъ Ге, посвященныхъ жизни Христа. Хотя она, безъ сомнѣнія, написана подъ впечатлѣніемъ работъ Иванова (котораго Ге успѣлъ застать въ Римѣ), въ ней ничего Ивановскаго не видно. Не смотря на то, что художникъ тогда уже очень внимательно читалъ Евангеліе, въ „Тайной Вечери" несравненно больше театральнаго драматизма и сентиментальности въ духѣ Делароша (любопытно, что Ге ее писалъ по чисто Деларошевскому рецепту: съ восковыхъ куколокъ), нежели глубокаго, сердечнаго чувства. Пресловутый же ея реализмъ, главнымъ образомъ способствовавшій ея огромному успѣху въ 60-хъ годахъ, въ сущности не идетъ дальше посредственнаго и довольно грубаго подражанія старо-голландскимъ мастерамъ, притомъ скорѣе Гонторсту, нежели Рембрандту. Слишкомъ еще недавно Ге покинулъ Академію, слишкомъ онъ былъ еще тогда брюлловцемъ въ душѣ, слишкомъ охваченъ суетными современными взглядами, чтобы создать уже въ то время что-либо зрѣлое и цѣльное. По существу нѣтъ значительной разницы между „Тайной вечерью" и его еще вполнѣ Брюлловской программой: „Саулъ". Его, опять-таки вполнѣ Деларошевскія, произведенія, появившіяся въ 70-хъ годахъ, („Петръ и Алексѣй", „Пушкинъ", „Екатерина II у гроба Елизаветы") указываютъ даже на то, что неуспѣхъ его евангельскихъ картинъ *) написанныхъ

*) Совершенно неудачнаго „Гевсиманскаго сада" и „Вѣстниковъ Воскресенія". Въ послѣдней изъ этихъ двухъ картинъ очень поэтично задуманъ утренній, полный пасхальнаго настроенія пейзажъ и бѣгущая въ безумной радости Магдалина, но къ сожалѣнію эта вещь производитъ въ общемъ далеко не пріятное впечатлѣніе, отчасти изъ-за своей нудной, жалкой живописи, отчасти и изъ-за совершенно эпизодичной и нелѣпой во вкусѣ Брюллова антитезѣ, выраженной въ группѣ воиновъ, считающихъ деньги, полученныя отъ учениковъ Христовыхъ.

8

послѣ „Тайной вечери“, побудилъ Ге временно совсѣмъ забросить мысли, которыя проснулись-было въ немъ въ Италіи, подъ впечатлѣніемъ творчества Иванова. Лишь въ серединѣ 80-хъ годовъ Ге, увлеченный проповѣдью Толстого, вдругъ снова обратился къ Евангелію. Только тогда онъ окончательно бросилъ безцѣльное возстановленіе внѣшней старины *) и проникся глубокимъ пониманіемъ общечеловѣческаго смысла трагедіи о Христѣ. При этомъ онъ зажегся такимъ восторгомъ отъ нея, что почти дошелъ до пророчества... однако только *почти*, такъ какъ по существу онъ остался тѣмъ-же слабымъ и сбитымъ съ толку человѣкомъ, неспособнымъ справиться съ нашедшимъ на него откровеніемъ.

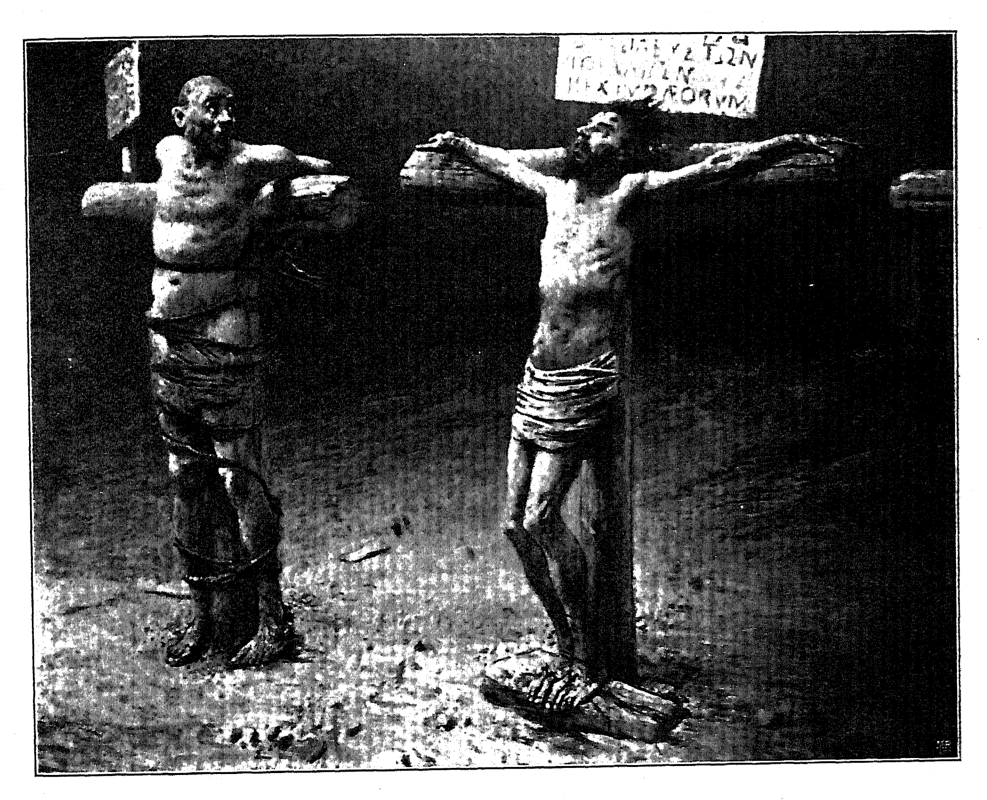
Съ чисто-русской прямолинейностью, съ прямолинейностью варвара (а Ге былъ, не смотря на весь свой живой и впечатлительный умъ, наивенъ, какъ ребенокъ, какъ варваръ), онъ—художникъ, отказался отъ красоты и сдѣлался лишней жертвой недоразумѣнія, которое охватило почти цѣликомъ всю духовную жизнь русскаго общества и ближайшимъ виновникомъ котораго слѣдуетъ считать Л. Толстого. Ге въ качествѣ, не всегда послѣдовательнаго, адепта Толстовскаго ученія, презрѣлъ въ искусствѣ самое существенное: форму, забывъ, что форма неотдѣлима отъ содержанія, что и въ формѣ находятся элементы вѣчности и тайны. Забыть же онъ могъ это потому, что отождествлялъ, подобно своему учителю, форму съ матеріей,—отождествленіе отчасти понятное въ человѣкѣ, всецѣло преданномъ борьбѣ съ матеріей-плотью, во имя высшаго, нравственнаго начала.

И Ге боролся въ своихъ картинахъ противъ академизма, но эта борьба была крайне непослѣдовательная. До самой своей смерти онъ оставался поклонникомъ Брюллова. Онъ презиралъ совершенство и красоту образа, тогда какъ ему слѣдовало-бы только презирать школьную правильность образа и шаблонную выучку. Изъ за этого презрѣнія и получилось то, что его послѣднія картины, столь интересныя по замыслу, по своему *виду* представляются грязной, темной или безобразно-яркой мазней.

Однако, благодаря своей сильной вѣрѣ въ то, что онъ дѣлалъ, благодаря своему сильному чувству, которымъ онъ хотѣлъ заразить другихъ, Ге удалось вложить въ эти картины очень много интереснаго. Если въ нихъ разобраться, онѣ дѣйствительно могутъ произвести сильное впечатлѣніе—не живописью, а тѣмъ, что въ нихъ „разсказано“. Впрочемъ первая изъ этихъ картинъ: „Что есть истина“, настолько уродлива, что при всемъ желаніи ее нельзя оцѣнить и нѣтъ возможности *повѣрить*, чтобъ этотъ, позирующій спиной, актеръ и этотъ бродяга—изображали Пилата и Христа. За то остальныя картины необычайно трагичны по замыслу—даже наименѣе сложная изъ нихъ, названная художникомъ „Совѣстью“. На ней изображенъ Іуда, стоящій одинъ среди ночи. Освѣщенный, какъ привидѣніе, луной, судорожно завернувшись въ свой тѣсный, типично-еврейскій плащикъ, онъ глядитъ съ невыносимой мукой раскаянія и безсилія вслѣдъ удаляющемуся среди стражниковъ Учителю, котораго онъ только что предалъ. Другая картина „Синедріонъ“ можетъ показаться мучительнымъ, тяжелымъ кошмаромъ, если только взять на себя трудъ разглядѣть все въ этой черной, отвратительной живописи. Въ сущности Ге изобразилъ здѣсь просто жалкаго и

---

*) Характерность и типичность старины, не смотря на всю его любовь къ исторіи, остались для Ге сокрытыми. У него совсѣмъ не было того историческаго ясновидѣнія, которое вообще такъ рѣдко встрѣчается и которое въ русской живописи обнаружилось только у Сурикова.



Ге. Распятіе.

больного юродиваго, съ пассивнымъ упорствомъ сопротивляющагося натиску обступившей его толпы. Однако, если отдать себѣ отчетъ въ томъ, что видишь передъ собой въ такомъ жалкомъ видѣ своего Бога, то исполняешься ужасомъ и уже невольно добавляешь воображеніемъ то, чего, пожалуй, и нѣтъ въ неясныхъ и темныхъ комкахъ краски. Тогда начинаешь замѣчать въ глазахъ этого юродиваго таинственный и страстный огонь, огонь убѣжденнаго самосознанія и святой самоотверженности, что-то геніальное и величественное. Этотъ слабый и безобразный тѣломъ, но безконечно сильный и прекрасный духомъ, Учитель покорно, не оскорбляясь, лишь съ неизлѣчимой скорбью въ сердцѣ принимаетъ брань и пощечины отъ жирныхъ жрецовъ безжалостнаго Іеговы. Они-же, возмущенные до ярости сознаніемъ правоты и величія такого мелкаго и ничтожнаго существа, по очереди останавливаются передъ нимъ, плюютъ въ него, бьютъ его по лицу и затѣмъ, вдоволь наглумившись надъ нимъ, продолжаютъ свое торжественное шествіе, съ упованіемъ неся толстые свитки закона, бряцая на цимбалахъ и арфахъ, шурша своими тяжелыми литургическими облаченіями. А какое чудесное освѣщеніе *придумалъ* для этой картины Ге. Какъ подошло бы къ этой сценѣ задуманное имъ чадное освѣщеніе, тусклый, грязный свѣтъ отъ громаднаго церковнаго свѣтильника, который придавалъ бы картинѣ мрачное, панихидное настроеніе... если бы только Ге справился со своей задачей.

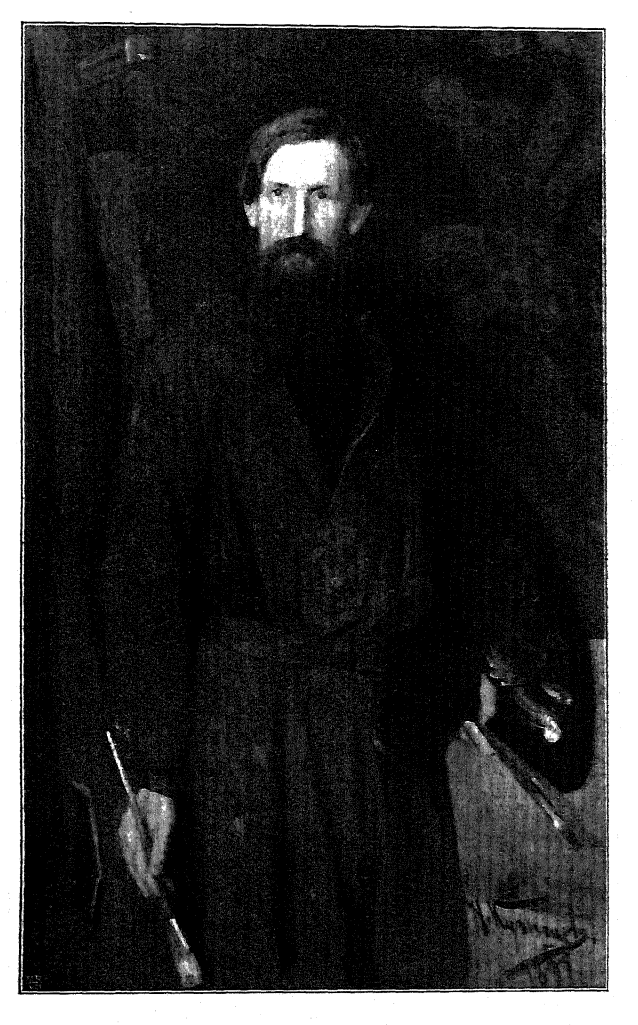
Но самыми удивительными созданіями Ге—опять таки, если не смотрѣть на нихъ какъ на живописныя произведенія, являются не эти два первыя дѣйствія, а самый эпилогъ христіанской трагедіи, впрочемъ, не столько сцена до

распятія, очень интересная по намѣренію выразить въ Христѣ смертный страхъ передъ казнью, сколько самое распятіе, изображенное художникомъ въ двухъ варіантахъ. Необычайно сильное впечатлѣніе, особенно своимъ зеленымъ, покойницкимъ тономъ, производитъ уже тотъ изъ двухъ, варіантовъ, гдѣ Христосъ изображенъ въ видѣ хилаго, слабаго, жалкаго раба, тихо, но въ невыразимыхъ мукахъ, кончающагося на низкомъ, погнувшемся крестѣ, и гдѣ разбойникъ, только что увѣровавшій въ Его слова, только что утѣшившійся ими, неистово вопіетъ, чувствуя конецъ своего Бога. Однако самая любопытная изъ всѣхъ картинъ Ге—это „второе" Распятіе, положительно не имѣющее себѣ подобнаго во всей исторіи искусства, если не считать „Распятія" Грюневальда и раскрашенныхъ скульптурныхъ круцификсовъ испанской школы. Эта вещь можетъ окончательно разстроить нервы. Она заставляетъ пережить, почти физически перечувствовать мученія, испытываемыя Іисусомъ. Распятый, видно, виситъ давно. Въ терзаніяхъ агоніи онъ съѣхалъ внизъ, опустился и повисъ въ уродливо-надломленной позѣ; руки вытянулись до послѣдней степени; запутавшіеся въ терновомъ колючемъ вѣнцѣ волосы намокли отъ крови; голова закинулась назадъ, потухающій глазъ ищетъ въ равнодушно спокойномъ небѣ избавителя. А между тѣмъ вокругъ не мрачно и не похоронно. Солнце, ослѣпительное и сухое, восточное солнце накаливаетъ землю и воздухъ, и тѣмъ придаетъ еще лишнія, стихійно-безсмысленныя муки кончающемуся Сыну Человѣческому.

И все таки послѣднія картины Ге трудно назвать художественными произведеніями. Во имя того, что Ге считалъ *главнымъ* въ Евангеліи, онъ формой совершенно пренебрегъ ради содержанія, а это привело къ тому, что безъ комментарій его картины почти непонятны. Содержаніе, о которомъ такъ заботился Ге, еле сквозитъ черезъ ужасную поверхность. Эти картины скорѣе какіе-то неряшливые, наполовину неразборчивые листы изъ записной книжки, на которыхъ Ге заносилъ въ порывѣ истеричнаго возбужденія свои чувства и впечатлѣнія, — нежели законченныя, *прекрасныя* въ широкомъ смыслѣ слова, созданія искусства. Ге до самой смерти поклонялся Брюллову и имѣлъ, слѣдовательно, самое грубое, самое поверхностное представленіе о такъ называемой „красотѣ формы". Предавшись подъ конецъ своей жизни исключительно нравственно-философскимъ идеямъ, онъ съ легкостью отмелъ отъ себя всю „брюлловщину", которую по недоразумѣнію отождествлялъ съ „красотой формы" и, не смущаясь, превратилъ искусство въ этическо-религіозную проповѣдь, причемъ фатально низвелъ свою живопись до предѣльнаго *безобразія*.

Но и то *главное*, чего добивался Ге въ своихъ произведеніяхъ — далеко уступаетъ, по высотѣ и глубинѣ замысла *главному* Иванова. Ивановъ понималъ въ Богѣ тайну красоты, и искусство рисовалось ему въ видѣ мистическаго проявленія Божества въ видимой формѣ. Съ другой стороны Ивановъ въ своихъ эскизахъ доказалъ, что онъ былъ насквозь мистикомъ, что для него были доступны всѣ явленія за предѣлами дѣйствительности, что область сверхъестественно представлялась ему чѣмъ-то совершенно реальнымъ. Архангелы и видѣнія, встрѣчающіеся въ его эскизахъ—не „театральныя штуки". Это убѣдительная передача въ осязательныхъ формахъ того высшаго міра, который витаетъ вокругъ человѣчества, для пониманія котораго людямъ въ обыденномъ существованіи не хватаетъ шестого чувства, являющагося лишь въ странные моменты прозрѣнія. Ивановъ вполнѣ проникся таинственнымъ ужасомъ, вѣющимъ отъ халдейскихъ херувимовъ, онъ понялъ *волшебныя чары* южныхъ ночей, *бѣсовскій*

ритмъ идолопоклонническаго богослуженія, пропитался насквозь мистическимъ величіемъ восточныхъ преданій, вѣчныхъ спутниковъ въ развитіи человѣческаго духа. Ге, напротивъ того, съ чисто такъ сказать „протестанской“ сухостью и ограниченностью мысли презрѣлъ все это „суевѣріе“ и, подобно Толстому, отказался отъ него. Въ немъ выработалась очень узкая и земная идея Христа, который представлялся ему скорѣе какимъ-то упрямымъ проповѣдникомъ человѣческой нравственности, погибающимъ отъ рукъ дурныхъ людей и подающимъ людямъ примѣръ, какъ страдать и умирать, — нежели пророкомъ и Богомъ. Эти идеи, разумѣется, не были лишены трогательной поэзіи и драматичности, но съ *вѣрой* онѣ ничего не имѣли общаго. Онѣ не открывали никакихъ высшихъ и сверхчувственныхъ горизонтовъ, а оставались цѣликомъ на землѣ. „Царство Божіе внутри васъ“—вотъ все что Толстой, а вслѣдъ за нимъ и Ге удержали изъ Евангелія. О какомъ-либо реальномъ существованіи высшаго царства, царства небеснаго, о какихъ-либо сверхчеловѣческихъ законахъ и судьбахъ, они оба, воспитанные въ эпоху самаго прямолинейнаго и торжествующаго позитивизма, забыли.



Кузнецовъ. Портретъ Васнецова.

Крамской создалъ своего „Христа въ пустынѣ“ отчасти въ томъ-же духѣ, а его „Хохотъ“ очень близко подходитъ по заданію къ „Синедріону“ Ге. Но въ Крамскомъ было вообще меньше прямолинейности и въ его картинахъ чувствуется большая близость къ Иванову. Въ дни юности, когда въ Крамскомъ было не мало романтическаго и восторженнаго, „Явленіе Христа“ произвело на него сильнѣйшее впечатлѣніе и, глядя на эту картину, тогда еще въ немъ промелькнулъ далекій идеалъ, который и впослѣдствіи часто мелькалъ передъ нимъ. Однако вдохновеніе Крамского было всегда настолько задавлено строгими требованіями направленія, вожакомъ котораго онъ былъ, что ему такъ и не удалось воплотить этотъ идеалъ и, даже вполнѣ выяснить его для себя. Въ этомъ-то и была сила Ге послѣднихъ лѣтъ, что мысли бродили въ душѣ его въ *сыромъ*

видѣ, не заражаясь другъ отъ друга. Поэтому-то тѣ изъ нихъ, которыя отливались въ его произведеніяхъ, являлись цѣльныни, прямо поражающими своей односторонней мощью. Съ Крамскимъ обстояло иначе. Онъ — гибкій и тонкій умъ, вѣчно пытался связывать самыя враждебныя другъ другу понятія, онъ увлекался, но боялся крайностей въ увлеченіяхъ, онъ какъ-будто предчувствовалъ моментами болѣе ясныя высоты философской мысли, но не отрицалъ при этомъ и выводовъ противниковъ, силился одно объяснить другимъ, несовмѣстимое совмѣстить въ своей душѣ. Этотъ умный человѣкъ былъ вѣчно, мучительно занятъ „самообразованіемъ", но къ сожалѣнію, не получивъ во время надлежащаго, достаточно сильнаго толчка или какого-либо опредѣленнаго воспитанія, онъ рѣшительно не могъ выбраться изъ противорѣчій, а вслѣдствіе этого не могъ заговорить ясно и внятно объ *одномъ*. Если прочесть его описаніе „Христа въ пустынѣ", то покажется, что онъ хоть слабо, но чувствовалъ міръ неосязаемый, онъ хоть робко, но подозрѣвалъ о бытіи болѣе высокаго всеобщаго начала, нежели то узко-человѣческое, которое въ его время владѣло всѣми умами. Но, если взглянуть на самую картину, то ничего кромѣ сухой прозы не найдешь. Точно списанный съ фотографіи пейзажъ и среди него очень усталый, и о чемъ-то задумавшійся еврей —ничего не говорятъ о Христѣ и о томъ грандіозно-ужасающемъ моментѣ, который Крамской задумалъ изобразить: объ искушеніи дьяволомъ Спасителя въ пустынѣ *).

Поэтому-то и Крамского нельзя считать, несмотря на все увлеченіе его въ дни юности „Явленіемъ Христа" и постоянное преклоненіе передъ Ивановымъ за истиннаго послѣдователя этого художника, хотя Крамской и не ударился подобно Ге въ безформенность и уродство, а наоборотъ всю свою жизнь пытался достичь красоты и „совершенства образа". Нельзя потому, что въ Крамскомъ не было того мистическаго пламени, которое составляло главную силу Ивановскаго творчества.

XVII.

Еще меньше права на званіе преемниковъ Иванова имѣютъ три другихъ художника, выдвинувшійся въ новѣйшія времена въ религіозной живописи: Полѣновъ, Васнецовъ и Нестеровъ; первый, иллюстрировавшій евангельскія событія въ сценахъ обыкновеннаго „реально-историческаго" типа, двое другихъ, подвизаясь въ монументальномъ творчествѣ.

Въ сущности о Полѣновѣ скорѣе подобало-бы говорить въ главѣ объ академическихъ эпигонахъ, такъ какъ онъ по духу своего искусства принадлежитъ къ послѣднимъ, однако приходится коснуться дѣятельности этого художника именно здѣсь вслѣдствіе того, что по недоразумѣнію долгое время Полѣнова какъ разъ считали единственно-достойнымъ наслѣдникомъ Иванова — за одну чисто внѣшнюю черту сходства съ нимъ: за реализмъ.

Когда на выставкѣ 1887 г. появилась гигантская, парадная „Грѣшница" Полѣнова, то въ эту промежуточную эпоху она угодила всѣмъ и вызвала всеобщій восторгъ. Никто тогда не посмотрѣлъ на ея слабую живопись и слаща-

*) Со второй картиной Крамской такъ и не справился.

В. Васнецовъ. Аленушка.

вый колоритъ. Многочисленнымъ еще въ то время „позитивистамъ“, видѣвшимъ въ Христѣ обыкновеннаго смертнаго, обыкновеннаго дервиша, чрезвычайно пришелся по вкусу странникъ съ кислой, ничего не значущей физіономіей, а любителямъ приторнаго и пикантныхъ контрастовъ, очень понравилась хорошенькая грѣшница, влекомая хоромъ безобразныхъ жидовъ. Большая-же толпа, увлекавшаяся „Аидой“ и „Королемъ Лагорскимъ“ очень оцѣнила всю восточную mise-en-scene и эффектную оперную декорацію съ розовой далью, великолѣпными кипарисами и роскошнымъ храмомъ въ перспективѣ.

Вслѣдъ за этой картиной Полѣнова, кое-какіе толки еще возбудили его „Генисаретское озеро“ и „Мечты“, гдѣ тотъ-же странникъ гулялъ и сидѣлъ среди сладенькихъ южныхъ ландшафтовъ, и, наконецъ, нарядная жанровая сценка: „Іисусъ среди учителей“, появившаяся почти одновременно съ почтеннымъ научнымъ трудомъ Джемса Тиссо, но не обладавшая и сотой долью его серьезности. Но теперь Полѣновъ, если и сохраняетъ еще видное и почетное мѣсто въ ряду русскихъ художниковъ, то только благодаря своимъ свѣжимъ и поэтичнымъ русскимъ пейзажамъ, весь же его циклъ картинъ изъ жизни Христа, равно какъ и прежніе историческіе жанры, утратили всякое значеніе. Особенно стало ясно, что Полѣновъ вовсе не „великій религіозный и историческій живописецъ“ послѣ того, какъ его „Грѣшница“ снова предстала на судъ публики въ музеѣ Александра III, когда вдругъ обнаружилось — особенно изъ-за невыгоднаго сосѣдства съ мощнымъ Суриковскимъ „Ермакомъ“, — что это не картина, а пустенькая иллюстрація, увеличенная до неподобающихъ размѣровъ.

Гораздо бòльшаго вниманія заслуживаютъ два другихъ религіозныхъ живописца: Викторъ Васнецовъ и Нестеровъ, въ которыхъ почти всѣ увѣровали теперь, послѣ долголѣтняго отрицанія и которые въ данную минуту считаются лучшими выразителями чисто-русскихъ религіозныхъ идеаловъ.

Когда еще въ концѣ 70-хъ годовъ, въ самый разгаръ реализма и передвижническаго направленства, Васнецовъ вдругъ обнаружилъ наклонность бросить свои мелочные мѣщанскіе жанрики и приняться за русскую народную сказку, тогда всѣ сочли его за сумасшедшаго, за невозможнаго чудака и никто, за исключеніемъ двухъ-трехъ передовыхъ цѣнителей, не рѣшался поддержать его, настолько этотъ поворотъ казался страннымъ и дикимъ. Однако Васнецовъ не испугался глумленія толпы и товарищей и смѣло пошелъ по намѣченному пути. Въ этомъ его огромная заслуга: онъ первый, когда даже въ станѣ передового искусства еще никто о чемъ-либо другомъ не думалъ, кромѣ какъ объ обыденной дѣйствительности *) отказался отъ прѣснаго реализма и первый напомнилъ о томъ, что кромѣ интереса къ „Земскому Собранію“ и къ „Преферансу у чиновниковъ“ могутъ существовать и другіе, къ чему-то болѣе прекрасному и отрадному: къ дивному міру народной фантастики... Впослѣдствіи, когда наступила реакція противъ шестидесятничества въ искусствѣ, русское общество оцѣнило эти начинанія Васнецова, но тутъ-же впало въ другую крайность: изъ сумасшедшаго и чудака, его вдругъ произвели въ геніи.

Теперь необходимо взглянуть на дѣло иначе: сказочная живопись Васнецова отошла въ исторію и уже возможно безпристрастно судить о ней. И вотъ оказывается, что новое поколѣніе предъявляетъ сказочнику Васнецову такія требованія,

---

*) Исключеніе составляетъ „Садко“ Рѣпина, что и должно за этой крайне не фантастичной, совсѣмъ въ сказочномъ отношеніи не убѣдительной картиной сохранить въ исторіи русской живописи почетное мѣсто, тѣмъ болѣе что она не лишена чисто-живописныхъ достоинствъ. Разумѣется, какъ на исключеніе нельзя указать на „Русалокъ“ К. Маковскаго.

В. Васнецовъ. Каменный вѣкъ (фрагментъ).

удовлетворить которыя онъ не въ состоянiи. Поклонившись почтенному мастеру за то, что онъ заговорилъ о самыхъ дорогихъ для насъ вещахъ, въ такое время, когда это было наименѣе возможно, мы отходимъ отъ него преисполненные уваженiя, но холодные, разочарованные, такъ какъ въ его произведенiяхъ истинно-сказочнаго мы не видимъ, а видимъ однѣ только поэтичныя *намѣренiя*.

„Поле битвы", казавшееся прежде прелестной страничкой древняго эпоса, полной поэзiи и щемящей меланхолiи, намъ представляется скорѣе наряднымъ, но пустенькимъ финаломъ какого-нибудь „нацiональнаго" балета. Нарочитая подчеркнутость настроенiя въ восходящей надъ степью огромной лунѣ, эффектная схватка коршуновъ посреди картины, театрально раскинувшiеся убитые, а главное, въ центрѣ композицiи гладкiй и чистенькiй, какъ фарфоровая куколка, князекъ, лежащiй въ пикантно-застывшей позѣ, съ грудью аккуратно проткнутой стрѣлой — все это, при полномъ отсутствiи характерности, стиля и силы, производитъ такое-же приторное, жеманное и фальшивое впечатлѣнiе, какъ „изящныя" иллюстрацiи въ нѣмецкихъ дѣтскихъ книжкахъ. Такъ-же и „Коверъ Самолетъ" ничѣмъ, если только не костюмомъ героя не отличается отъ ординарныхъ заграничныхъ сказочныхъ картинокъ. „Иванъ-Царевичъ", на своемъ волкѣ изъ мѣхового магазина, среди шаблоннаго Urwald'а, удивительно походитъ на тѣхъ размалеванныхъ красавицъ, которыя на балаганахъ играютъ русскихъ „принцевъ". „Витязь на перепутьи" представляется теперь самымъ обыкновеннымъ ходячимъ иллюстрацiоннымъ типомъ, а „Сирины" и „Гамаюны"—только смѣшными, немощными подражанiями таинственной загадочности древнихъ, неумѣлыхъ, но сколь впечатляющихъ, изображенiй.

Однако огромный успѣхъ, завоеванный постепенно Васнецовымъ посредствомъ всѣхъ этихъ слабенькихъ, и по замыслу, и по живописи, картинъ не только указываетъ еще разъ на неразвитость русскаго общества въ дѣлѣ оцѣнки художественныхъ произведенiй, но имѣетъ и очень глубокое значенiе. Васнецову обрадовались потому, что тираннiя лаптя и сермяги всѣмъ слишкомъ надоѣла. Если въ Васнецовѣ и нѣтъ настоящей, грандiозной творческой мощи, то въ немъ несомнѣнно большая сила новатора, открывшаго, не смотря на вопли и протесты, цѣлую новую область для художественной разработки. Дороги не сами по себѣ его сладенькiя „иллюстрацiи", а тѣ рѣчи, которыя онъ про нихъ разсказывалъ, его заразительный энтузiазмъ, его истинное проникновенiе народной поэзiей, его влюбленность въ народную красоту, выразившiяся въ его работахъ лишь кое гдѣ и какъ-то случайно: въ пейзажахъ „Алёнушки" *) и „Богатырей", въ эффектной группировкѣ и странномъ освѣщенiи „Трехъ царевенъ", въ маленькомъ видикѣ изъ окна на слободу — въ „Iоаннѣ Грозномъ", и еще болѣе въ его декоративныхъ композицiяхъ, въ постановкѣ „Снѣгурочки" и другомъ болѣе вольномъ и въ то же время мелкомъ творчествѣ. Если безумный успѣхъ Брюллова только печальное явленiе, свидѣтельствующее о полномъ непониманiи русской „высшей интеллигенцiей" истинныхъ задачъ искусства, то успѣхъ Васнецовскихъ сказокъ трогателенъ, такъ какъ въ немъ сказалось какъ-разъ назрѣвающее пониманiе, жажда и голодъ иного, высшаго и болѣе прекраснаго начала, нежели тоскливо-однообразное народничанье и направленство...

Съ другой стороны вполнѣ естественно, что Васнецовъ не могъ одинъ, безъ предшественниковъ, сразу выразить самое цѣнное, сложное и неулови-

*) Пейзажъ „Алёнушки" имѣетъ очень большое значенiе въ исторiи русской живописи,— такое же, какъ Саврасовская картина, если не бо̀льшее.

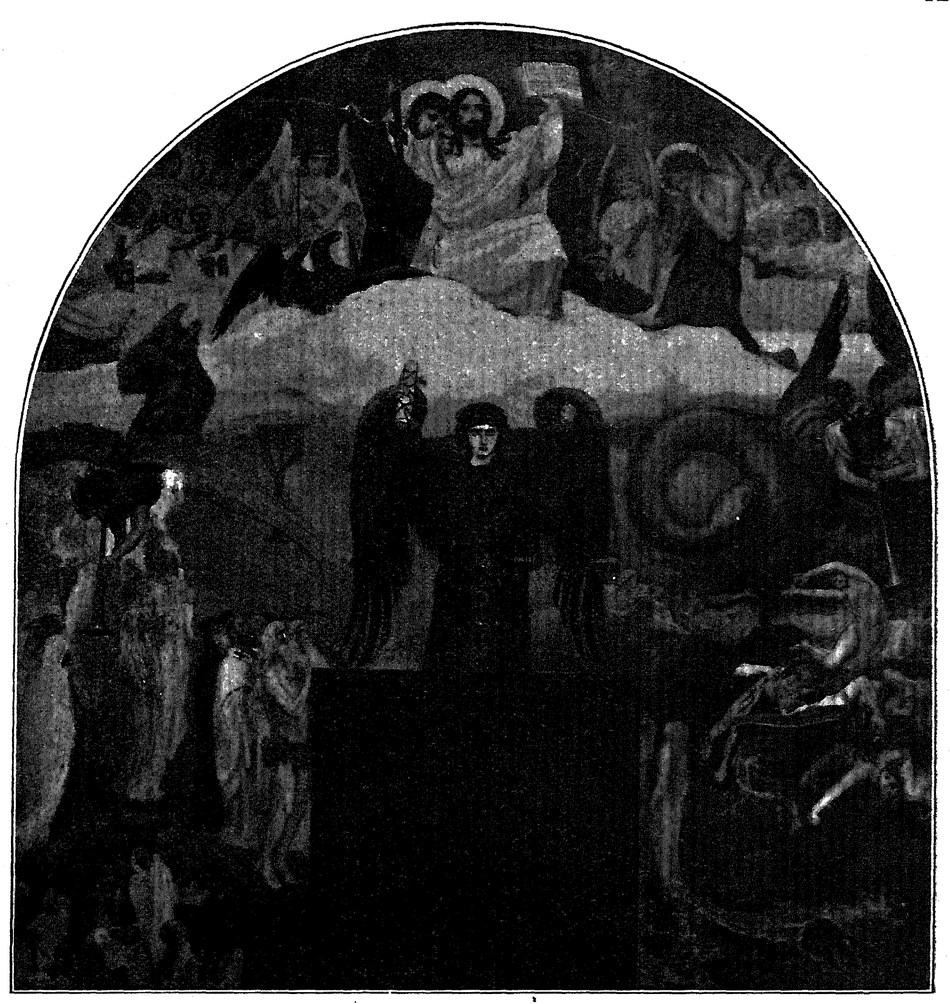
В. Васнецовъ. Отцы Церкви.

мое, что кроется въ русскомъ народѣ. Сравнивать его съ западными художниками и ставить ему въ вину, что онъ имѣетъ гораздо больше общаго съ оффиціальными академическими художниками, съ Лорансомъ, Люминэ и многими другими, нежели съ истинными фантастами и поэтами — будетъ не справедливо. У Бёклина и Пювиса былъ длинный рядъ предшественниковъ, давшихъ имъ средства полностью выразить свои геніальныя мечты; такъ-же у Бёрнъ-Джонса и Вальтеръ-Крэна, такъ-же и въ былое время у Дюрера, у Грюневальда, у Калло, у Ватто, у Гойи, у Тёрнера. У каждаго изъ этихъ художниковъ былъ длинный рядъ духовныхъ предковъ, уравнявшихъ имъ путь. Предшественники-же Васнецова—тѣ неумѣлые травники и изографы, которые расписывали стѣны и мебель древнихъ палатъ, а также темные авторы лубочныхъ картинокъ. Если-бы еще мы все время шли *вровень* съ Европой, если-бы не увлекались только продажнымъ и мишурнымъ изъ того, что тамъ дѣлается, если-бы могли во время улавливать не одно поверхностное въ западномъ искусствѣ, то и Васнецовъ, разумѣется, не воспиталъ-бы свой свѣжій, самобытный вкусъ сначала на всякой анекдотической пошлятинѣ, а затѣмъ на пустомъ Макартѣ и разныхъ дешевыхъ легковѣсскихъ нѣмецкихъ и французскихъ иллюстраторахъ. Но вся бѣда нашего европейско-русскаго искусства до самыхъ послѣднихъ дней въ томъ и состояла, что за исключеніемъ такого передового генія, какъ Ивановъ, вознесшагося высоко надъ взглядомъ своего времени, наши художники не видѣли тѣхъ грандіозныхъ явленій, которыя въ ихъ время составляли суть и соль западнаго искусства, но хватались за вздоръ и пустяки. Тоже мы видимъ и теперь, но къ счастію уже не среди художниковъ, а только въ публикѣ. Все маломальски свѣжее въ европейскомъ искусствѣ она поноситъ глупо - провинціальной, у насъ только въ Россіи и имѣющей ходъ, кличкой „декадентства“, а все истинно-упадочное, превозноситъ до небесъ.

Однако Васнецовъ (рядомъ со Шварцемъ) не только представляетъ первое возвращеніе къ народнымъ первоисточникамъ поэзіи и къ народнымъ формамъ красоты, но претендуетъ на еще болѣе высокое положеніе, на положеніе продолжателя Иванова—пророка-художника, воплощающаго высокіе духовные и религіозные идеалы Россіи! За послѣднее время онъ отвоевалъ себѣ въ общественномъ мнѣніи то мѣсто, котораго тщетно всю жизнь добивался, геніальный неудачникъ, творецъ „эскизовъ къ Священному писанію“.

О Васнецовѣ уже очень скоро послѣ того, какъ онъ принялся, въ 1886 г. за роспись Кіевскаго Владимірскаго собора, стали ходить слухи, что изъ подъ кисти его получается нѣчто грандіозное и святое, какое-то новое откровеніе. Къ концу этихъ работъ слухъ этотъ проникъ изъ узко-художественныхъ кружковъ во все русское, образованное общество. Мало-по-малу онъ превратился въ убѣжденіе, что Васнецовъ угадалъ самую глубину русскаго религіознаго міросозерцанія и что онъ создалъ стѣнопись, по монументальности и святости равняющуюся только древнимъ византійскимъ и итальянскимъ образцамъ. Когда-же заѣзжій французъ баронъ де Баи пришелъ въ восторгъ отъ творенія Васнецова и даже рѣшился печатно, въ небольшой брошюркѣ, высказать этотъ свой энтузіазмъ, тогда такое „освященіе Европой“ окончательно подкрѣпило русское общественное мнѣніе, точь-въ-точь, какъ итальянскія восторженныя статьи о Брюлловѣ и Бруни, показались въ свое время чѣмъ-то въ родѣ лавровыхъ вѣнковъ, прямехонько полученныхъ съ Парнаса.

Успѣху Васнецова способствовало впрочемъ еще одно обстоятельство не особенно вѣское по существу, но имѣвшее временно большую силу, а именно: *модное* увлеченіе въ началѣ 90-хъ годовъ мистицизмомъ, которое такъ кстати



В. В спецовъ. Страшный судъ.

совпало у насъ съ возрожденіемъ оффиціальной религіозности. Какъ „Помпею" превозносили наши безпочвенные и недоразвитые романтики, вмѣстѣ съ самыми враждебными романтизму академиками, такъ и теперь русскіе дилетанты мистики, сошлись въ оцѣнкѣ живописи Владимірскаго собора съ тѣми представителями церковной оффиціальности и помпы, противъ которыхъ они, должны были-бы, въ сущности, бороться.

Гораздо больше общаго, между Васнецовымъ и Бруни, нежели между Васнецовымъ и Ивановымъ. Бруни въ свое время очень ловко подладился подъ то новое, что тогда начинало пріобрѣтать въ Римѣ извѣстный авторитетъ. Онъ очень осторожно заимствовалъ у этого новаго все, что ему—не глубокому, но очень умному человѣку—нравилось (и могло, затѣмъ, понравиться всѣмъ нашимъ мистикамъ, а ихъ во времена Чаадаева, Гоголя и Зинаиды Волконской было не мало). Однако при этомъ заимствованіи Бруни и не подумалъ отказаться отъ лжи своего прежняго болонизма, отъ своей велерѣчивой реторики и параднаго чисто-итальянскаго „великолѣпія". Совершенно такъже и Васнецовъ, будучи такъ-же очень умнымъ, чрезвычайно умнымъ человѣ-

комъ и талантливымъ художникомъ сдѣлалъ предметомъ своего изученія живопись древнихъ византійцевъ и итальянскихъ примитивовъ, (на которыхъ, благодаря изысканіямъ иностранныхъ и русскихъ археологовъ, за послѣднее время было обращено особенное вниманіе), однако и онъ научился у нихъ только внѣшнимъ пріемамъ и вовсе не проникся торжественной величественностью ихъ духа. Въ своей религіозной живописи Васнецовъ по прежнему остался ловкимъ мастеромъ-импровизаторомъ и иллюстраторомъ, не брезгающимъ пикантнымъ шикомъ, остроумнымъ подчеркиваніемъ и театральной подстроенностью.

Сказки его хотя и напоминаютъ иллюстраціи въ нѣмецкихъ или англійскихъ дѣтскихъ книжкахъ однако все-же дороги для насъ. Онѣ такъ-же, какъ и слабенькіе, но продуманные и мѣстами прочувствованные, рисунки Шварца, означаютъ возрожденіе новаго русскаго искусства. Въ нихъ, не смотря на значительную иностранную примѣсь, впервые обнаружились нѣкоторыя коренныя черты *русскаго* художественнаго вкуса; онѣ такъ сказать, связываютъ, древнее коренное русское искусство съ настоящимъ. Не будь иллюстрацій Шварца, быть можетъ у насъ не было-бы Сурикова; точно такъ-же не будь сказокъ Васнецова и всей его сказочно-декоративной и декораторской дѣятельности, мы сидѣли-бы до сихъ поръ на одной передвижнической рутинѣ или на академической бутафоріи, и у насъ не появились-бы такіе драгоцѣнные художники, какъ Нестеровъ („не-церковный"), Полѣнова, Малютинъ, К. Коровинъ и др., которые вывели насъ окончательно изъ „нѣмецкихъ" заблужденій. Религіозная-же живопись Васнецова, напротивъ того, не внесла ничего новаго и истинно-отраднаго въ наше искусство, а явилась только послѣднимъ очень остроумно замаскированнымъ отголоскомъ помпёзнаго, поверхностнаго и эклектическаго академизма.

Гоголь, славянофилы и Достоевскій раскрыли такую глубину религіознаго сознанія въ русскомъ человѣкѣ, которая совершенно неизвѣстна современному европейцу. Если что внесла и еще должна внести Россія въ общее духовное достояніе человѣчества, такъ это своего Бога—не узко-русскаго, но общечеловѣческаго. Историческая миссія русскаго народа (какъ всякаго другого живучаго и духовно - одареннаго народа) заключается именно въ отысканіи и выясненіи своихъ религіозныхъ идеаловъ. Ивановъ — другъ Гоголя въ своей живописи не успѣлъ выразить гоголевской проповѣди потому, что слишкомъ много времени досадно протратилъ на Лаокоона и Аполлона, „складки и наготу". Славянофилы же и Достоевскій не имѣли подобныхъ *друзей* среди живописцевъ и ни единое живописное произведеніе послѣднихъ пятидесяти лѣтъ не отразило высокой мистики Кирѣевскихъ, Хомякова, Аксаковыхъ или того вѣроученіе, которое выразилось въ „Идіотѣ" и въ „Карамазовыхъ". Странно, но почти всѣ живописцы послѣднихъ 50 лѣтъ были, если не холодными академиками, то ограниченными позитивистами. Для тѣхъ изъ нихъ, кто былъ посерьёзнѣе, доступнѣе былъ Левъ Толстой именно потому, что въ немъ, какъ и въ нихъ, сильнѣе говорило вліяніе матеріалистической философіи.

Однако что могъ дать художнику Толстой? Дойдя до полнаго отрицанія искусства, абсолютно не понимая и не замѣчая красоты формы и ея значенія, Толстой въ своемъ воздѣйствіи на художниковъ, единственно могъ сбивать ихъ съ толку. Но кромѣ того, будучи по самому существу своему, отрицателемъ всякой тайны, Толстой не могъ направить ихъ на религіозную живопись, и помочь тѣмъ, кто посвятилъ силы на творчество въ религіозной сферѣ. Ге, единственный, принялся изображать евангельскія сцены въ толстовскомъ духѣ...

Положимъ, Достоевскій, когда принимался писать о живописи, проявь. такъ-же далеко не блестящее пониманіе ея. Онъ восторгался почти въ одинаковой степени Гольбейномъ, Рафаэлемъ и Вл. Маковскимъ. Но внѣ прямой оцѣнки извѣстныхъ художественныхъ произведеній, онъ проявлялъ удивительно тонкое вниканіе въ самую суть дѣла и, дѣйствительно, указывалъ пластическому искусству, если не самый путь его, то цѣль, по направленію къ которой этотъ путь лежитъ. Къ сожалѣнію, никто изъ живописцевъ не откликнулся на его пророческій призывъ, и это вѣроятно потому, что никто не оказался на такой высотѣ умственно-духовнаго уровня, чтобы впитать въ себя его ученіе, претворить это ученіе въ чисто-художественное руководство, въ такое руководство, которое вывело бы русское искусство изъ мелочныхъ и суетныхъ интересовъ и направило бы его на важное, нужное и высокое.

Миссія русскаго искусства, какъ отраженіе русской духовной жизни, заключается въ томъ, чтобы выразить въ образахъ свое русское отношеніе къ Тайнѣ, свое пониманіе Тайны. Миссія эта огромна и священна. Потому-то, ждемъ мы съ такой жадностью отъ русской живописи перваго слова въ этой, какъ разъ столь близкой для художества, области, и потому-то дороги, для насъ даже сбивчивые поиски и недоговоренныя, но правдивыя рѣчи Иванова. Однако потому же, сознавая всю огромность и священность задачи, мы должны относиться ко всему, что появляется новаго въ этой области безусловно строго, и теперь безжалостно отказаться отъ той лжи, которую мы, изъ сильнаго желанія увидать правду, приняли-было одно время за правду.

Является впрочемъ вопросъ: возможно-ли, чтобы истинно-религіозная русская живопись зародилась на стѣнахъ нашихъ церквей? Отвѣтъ на этотъ вопросъ скорѣе представляется отрицательнымъ потому, что по сложившемуся обычаю внутреннее украшеніе храмовъ обыкновенно зависитъ отъ академически-зачерствѣлыхъ архитекторовъ и, что еще того хуже, отъ разныхъ коммиссій и комитетовъ. Покамѣстъ художникъ не будетъ единственнымъ распорядителемъ церковной живописи, покамѣстъ его вдохновеніе будетъ стѣснено не только церковными традиціями (что, впрочемъ и неустранимо), но и застылыми требованіями *школы*, до тѣхъ поръ нечего и думать, чтобъ даже колоссальное дарованіе породило что - либо, дѣйствительно, подобное великому—потому что почти свободному—*слову* Достоевскаго. Хорошо было Иванову въ Римѣ мечтать о какомъ-то храмѣ съ картинными галлереями, гдѣ на стѣнахъ въ извѣстномъ мистическомъ и философскомъ сочетаніи красовались-бы его картины Священнаго писанія, но развѣ могла-бы эта затѣя, если-бы онъ и прожилъ больше, быть исполнена, и въ томъ точно строѣ, какъ онъ этого желалъ? Наша церковь, раскрывшая свои двери язычнику Брюллову, вторгнувшемуся въ нее со своимъ болонскимъ Олимпомъ, и допустившая къ себѣ лживо-величественную живопись католика Бруни, отвернулась-бы, пожалуй, отъ Иванова. Положимъ, и Ивановъ однажды взялся за оффиціальный заказъ и даже онъ взялся за него съ восторгомъ, но это только потому, что и тема (колоссальный образъ „Воскресенія Христова“ въ Храмѣ Христа Спасителя) вполнѣ подходила къ данному его настроенію, и потому, что онъ по святой своей простотѣ тогда еще не вѣдалъ, какъ *слѣдуетъ* относиться къ оффиціальнымъ заказамъ. По милости того невѣденія, Ивановъ „допустилъ себя до восторга“, и тѣмъ только лишній разъ жестоко ранилъ свое сердце. Строитель церкви, архитекторъ Тонъ, которому Россія обязана несмѣтнымъ количествомъ тоскливѣйшихъ построекъ, вдругъ измѣнилъ свое рѣшеніе и передалъ заказъ Брюллову, милостиво предоставивъ, Иванову взамѣнъ того, написать четырехъ Евангелистовъ

парусахъ собора. Разумѣется, Ивановъ, оскорбленный въ самыхъ своихъ святыхъ чувствахъ, наотрѣзъ отказался отъ этого и не пожелалъ перестраивать свое вдохновеніе на другой ладъ, подобно всѣмъ прочимъ чиновникамъ оффиціальной живописи *).

Васнецовъ, мягкій, лирически-настроенный человѣкъ, большой умникъ и разумникъ, съ сердцемъ открытымъ къ пониманію поэтичнаго, религіозно-воспитанный (онъ сынъ священника и ученикъ семинаріи) и самъ вѣрующій — казалось-бы соединялъ въ себѣ, при наличности недюжиннаго дарованія, всѣ данныя, чтобы быть прекраснымъ, истинно-религіознымъ живописцемъ. Однако на самомъ дѣлѣ вышло не такъ, и на то имѣются глубокія причины. Главная изъ нихъ та, что онъ только къ тридцати-лѣтнему возрасту вырвался изъ душнаго, мѣщанскаго искусства шестидесятыхъ годовъ и отдался мечтамъ своей юности, сталъ пробовать вознестись куда-то повыше. Къ сожалѣнію уже тогда въ его „сказкахъ", оказалось что для него это слишкомъ поздно. Его рука уже такъ успѣла привыкнуть къ шикарному иллюстраторскому росчерку, дѣтскія грезы уже настолько были затуманены многолѣтнимъ изученіемъ жалкихъ мелочей, что его желанія создать нѣчто сказочное, волшебное и чарующее дали въ результатѣ однѣ только „иллюстраціи".

Впрочемъ „сказочникъ" Васнецовъ представлялся въ 80-хъ годахъ единственнымъ поэтомъ среди непроглядной прозы русскаго искусства, и это положеніе, не смотря на всѣ недостатки его творчества, было, болѣе чѣмъ почтеннымъ. Поэтому-то вполнѣ понятно, что когда профессору Прахову, человѣку очень прозорливому и обладающему истинно-эстетическимъ чутьемъ, пришлось выбрать кого-либо для расписыванія Владимірскаго собора въ древне-русскомъ духѣ, выборъ его палъ на Васнецова, который только-что передъ тѣмъ какъ разъ очень удачно декорировалъ одну изъ залъ Историческаго Музея въ Москвѣ **). Васнецовъ принялъ заказъ и черезъ 10

*) Ивановъ все же успѣлъ сдѣлать нѣсколько эскизовъ и ихъ достаточно, чтобы предположить, что картина Иванова искупила бы всю неудачу собора, что грустное впечатлѣніе отъ тоскливой каменной массы и бездарныхъ малеваній по стѣнамъ исчезало бы, при взглядѣ на чудный образъ Иванова. Дѣйствительно, вообразите себѣ лучшій изъ этихъ эскизовъ (см. стр. 103) увеличеннымъ во всю восточную стѣну храма. Какое это было-бы величественное и священно-стройное видѣніе! Черносиняя пасхальная ночь, сверкающая миріадами звѣздъ и въ этой ночи, между этими звѣздами летящіе, скользящіе безчисленные тѣни праведниковъ. Внизу жалкое, судорожное кувырканье нечистой силы, отлетающей съ дверьми Ада въ пропасть (Ивановъ, вѣроятно, отдѣлался-бы при исполненіи въ большомъ видѣ отъ того нѣсколько комичнаго характера, который присущъ этой части композиціи въ эскизѣ). Посреди цѣлое солнце свѣта и блеска, на которомъ выдѣляется фигура Христа, стремящагося ко всеобщему спасенію. Такъ широко, просто и величественно никто изъ живописцевъ трехъ послѣднихъ вѣковъ не понималъ задачъ религіозной живописи. Нужно было быть истиннымъ христіаниномъ, истиннымъ „мудрецомъ чувства", нужно было все сильно прочувствовать и умно продумать, чтобы такъ грандіозно, такъ ясно понять и съ такой истинно-пасхальной торжественностью передать самое великое и непостижимое. По этимъ приготовительнымъ рабстамъ 1845 г. можно заключить, какъ уже въ то время за нѣсколько лѣтъ до своихъ „эскизовъ" Ивановъ далеко шагнулъ отъ своего эпизодическаго и наполовину еще школьнаго „Явленія Христа народу", что онъ уже тогда дозрѣлъ до того, чтобъ насадить въ Россіи истинную религіозную живопись.

**) „Каменный вѣкъ" Васнецова, что ни говори Стасовъ, мало отличается отъ работъ Кормона, такъ-же, какъ и его богатыри и витязи отъ академическихъ меровинговъ Люминэ. Однако въ Россіи того времени это явленіе одиноко и поразительно, такъ какъ, если не считать совершенной шаблонныхъ вещей Семирадскаго и ему подобныхъ, у насъ никто тогда не съумѣлъ-бы создать изъ собственнаго *вымысла* столь сложное и спокойно-декоративное цѣлое, такъ мастерски все „устроить", нарисовать и выдержать въ такой вкусной благородной гаммѣ красокъ, какъ это сдѣлалъ Васнецовъ въ фризѣ Историческаго музея.

лѣтъ все громадное зданіе собора было сплошь записано имъ самимъ или по его указаніямъ и подъ его вліяніемъ другими художниками *).

Выборъ Прахова съ извѣстной точки зрѣнія оправдался. Изъ-подъ кисти Васнецова вышло нѣчто цѣльное, эффектное, вовсе не напоминающее банальное богомазанье академическихъ профессоровъ. Много и остроумно почерпнулъ онъ изъ византійскихъ источниковъ, изучая ихъ тутъ-же, въ Кіевѣ, на стѣнахъ Софійскаго собора, съѣздивъ (очень ненадолго, правда) въ Италію и порывшись въ библіотекахъ. „Со вкусомъ", „въ мѣру", заразившись ихъ взглядами, онъ въ себѣ переработалъ ихъ строгое, внушительное, глубоко-серьезное, грозное искусство во что-то не очень глубокое, но парадное, изящное, граціозное и пикантно-остроумное. Его искренняя любовь къ русской старинѣ, его пониманіе русскихъ формъ и красокъ, выразившіеся уже въ „сказкахъ", весьма пригодились ему при этой новой работѣ; они помѣшали ему впасть при компилятивной, почти архивной работѣ, въ холодъ и тоску, и указывали постоянно, при его заимствованіяхъ, на самое характерное въ древнемъ искусствѣ, на самое яркое и самое для него подходящее. Васнецовъ не нарушилъ и церковныхъ традицій, но лишь нѣсколько разъ тонко обходилъ ихъ, иногда-же ловко пользовался ими для усиленія эффекта. Однако, не смотря на все это его церковная живопись далеко не можетъ считаться отраднымъ явленіемъ, такъ какъ она насквозь фальшива, надута, взвинчена и поверхностна.

Первое впечатлѣніе, при входѣ въ Кіевскій Владимірскій соборъ, въ этотъ новый, чистенькій и нарядный храмъ, скорѣе чарующее. Мягкій, желтый общій тонъ, обиліе золота, граціозная орнаментація, масса вкуса въ деталяхъ, сообщаютъ игривый, праздничный видъ жалкому архитектурному остову. Сейчасъ при входѣ—пикантный контрастъ всему этому радостному впечатлѣнію: прямо надъ дверью громадное грозное и мрачное изображеніе „Страшнаго Суда"—остроумное, à la Бруни, переложеніе на новый ладъ, съ сильной примѣсью театральности, старинныхъ фресокъ. На стѣнахъ паперти, слѣва и справа, двѣ большія картины, представляющія въ пышномъ, археологическомъ, à la Jean-Paul Laurens, нарядѣ „Крещеніе св. Владиміра" и „Крещеніе Руси". Далѣе, на столбахъ, стройный рядъ святыхъ, каждый съ подчеркнутымъ почти до карикатурности историческимъ и психологическимъ своимъ характеромъ: сосредоточенные, но милые до сладости, Борисъ и Глѣбъ, юродствующій пустынникъ Прокопій, нарочито строгій, почти пугающій монахъ — живописецъ Алипій, въ своей черной схимѣ и съ густой наклеенной бородой, хорошенькая св. Евдокія, мрачный Несторъ и героическій Андрей Боголюбскій. Надъ всѣмъ этимъ, въ плафонѣ нефа толпа херувимовъ скорѣе похожихъ на вереницы „райскихъ птицъ". Одни граціозно-облегаютъ крестъ, на которомъ кончается очень ординарно-красивый Спаситель, другіе съ миловиднымъ, но жеманнымъ трепетомъ льнутъ къ Богу Саваоѳу, театрально-почтенному и величаво-сокрушенному старцу—совершенному Dieu-le-père изъ барочныхъ церквей.

Прямо въ фонѣ плавно-круглящейся, раззолоченной абсиды, изъ-за иконостаса, видна въ гигантскомъ размѣрѣ, знаменитая „Мадонна", болѣе всего понравившаяся публикѣ и разошедшаяся въ тысячахъ снимковъ, по всей Россіи. Ея эффектно уставившіяся, пустоватые громадные глаза, видны съ другого конца церкви. Строго, но и кокетливо, драпируясь въ тѣсный, темный плащъ, плыветъ она по пространству, въ вытянутой по-византійски позѣ, не лишенной

*) „Мюнхенскихъ" работъ Котарбинскаго и Свѣдомскихъ тамъ мало, онѣ такъ незамѣтны что о нихъ говорить, даже въ отрицательномъ смыслѣ, не стоитъ.

извѣстной чисто-современной элегантности. На рукахъ ея, миловидный, слегка болѣзненный младенецъ, раздающій, широкимъ, торжественнымъ взмахомъ, благословеніе; вокругъ, тѣ-же кокетливыя, пестрокрылыя и постоянно чѣмъ-то испуганныя созданія, которыми испещренъ уже плафонъ нефа. Внизу, въ абсидѣ, въ архаическомъ ритмѣ, заимствованномъ у древнихъ фресокъ, съ пикантной угловатостью жестовъ, подвигаются страшныя, съ вытаращенными глазами апостолы къ неподвижно-стоящему Христу, по бокамъ котораго находятся два (ужъ слишкомъ плохо нарисованныхъ) архангела съ рипидами въ рукахъ. На стѣнахъ алтаря слѣва и справа, изображены внизу святители греческой и русской церкви; вверху — пророки: предвѣстники и истолкователи пришествія Мессіи. Первые *) столь-же строгіе, царственные и застылые въ своихъ литургическихъ облаченіяхъ, какъ древнія изображенія ихъ на стѣнахъ Кіевской Софіи, вторые съ патетическими выраженіями и мелодраматическими жестами, страшные и восторженные, одѣтые совсѣмъ по Ивановски въ древне-іудейскіе пышные наряды или въ совершенно первобытныя аскетическія драпировки. Изъ купола внизъ глядитъ огромный, но къ сожалѣнію мало выражающій ликъ Спасителя. Наконецъ пониже, въ барабанѣ, панорамически развертывается знаменитое „Преддверье Рая“ (на ряду съ „Мадонной“ самое популярное изъ созданій Васнецова): родъ сборнаго пункта всѣхъ-святыхъ или смотра небожителямъ. Всевозможныя группы и отдѣльные типы, столпились передъ входомъ въ отверстое и залитое свѣтомъ небо. Тутъ и добрый разбойникъ, тащущій по Гвидовски свой громадный крестъ въ рай, тутъ и древній Адамъ, тутъ и по ассирійски-расфранченные „три отрока“, тутъ и апоѳеозы истощенныхъ пытками святыхъ великомучеництъ, тутъ и граціозныя три дочки св. Софіи, сконфуженно прижимающіяся къ своей матери, и дѣвицы съ цвѣтами въ распущенныхъ волосахъ, и милые русскіе князья въ бѣлыхъ шапочкахъ и масса развѣвающихся матерій, и крыльевъ. Просто-неудачныя фигуры въ иконостасѣ, безсодержательныя и слащавыя, къ счастію по незначительности своихъ размѣровъ теряются и не мѣшаютъ общему эффекту.

Однако глубокое и долговременное впечатлѣніе театрально напыщенный ensemble Владимірскаго собора производитъ только на тѣхъ, кто совсѣмъ еще не знакомъ съ новѣйшими трюками живописной „монументальной эффектности“, съ „открытіями“ въ этой области разныхъ западныхъ художниковъ, съ ихъ ловкимъ пользованіемъ широко-раскрытыми, подведенными глазами, архаической застылостью позъ, взмахами огромныхъ серафическихъ крыльевъ, пышной полувосточной, полузападной орнаментаціей. Напротивъ того тѣ, которымъ достаточно уже надоѣли, сильно злоупотреблявшіе этими фокусами, модные боги символизма и неомистицизма—поражаются несравненно менѣе, и когда, уже вскорѣ послѣ перваго удара отъ всей этой эффектной и выдержанной Васнецовской системы; для нихъ наступаетъ реакція и является тягостное чувство разочарованья, они усматриваютъ, что весь этотъ блескъ, вся эта царственная помпа, вся эта яко-бы вдумчивость и поэтичность того-же пошиба, той-же породы какъ помпа и поэзія болонцевъ, прошловѣковыхъ декораторовъ іезуитскихъ церквей или болонцевъ новѣйшаго времени: Бруни, Брюллова, Фландрена и всевозможныхъ эпигоновъ прерафаэлитизма.

Впрочемъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ Васнецовъ даже уступаетъ этимъ мастерамъ, особенно болѣе древнимъ. Онъ далеко не прошелъ той же строгой

*) Эти, простые реалистическіе „портреты“ съ красиво заполненными. архитектурными фонами—пожалуй, самое еще лучшее изъ всей живописи собора.

и полной школы; въ чисто живописномъ отношенiи онъ далеко не достигъ ихъ совершенства, а что касается техники (по содержанiю всѣ эти художники стоятъ другъ друга), то онъ тоже не такъ серьезно отнесся къ своей задачѣ, какъ они. Васнецовъ еще въ юности, когда онъ иллюстрировалъ дѣтскiя книжки, рисовалъ различныя сценки въ журналы и, на великую радость Стасова, изображалъ съ оттѣнкомъ смѣхотворства, грубо мѣщанскую среду, прiобрѣлъ тотъ „бойкiй", „апетитный" и хлесткiй рисунокъ, который вошелъ у насъ въ моду въ 40-хъ и 50-хъ годахъ съ легкой руки Тимма, Зичи и Микѣшина, и посредствомъ котораго послѣдующiе русскiе художники только и умѣли передавать свои мысли. Васнецовъ могъ въ тѣ времена тѣмъ легче заразиться этой, своего рода, болѣзнью, что вообще серьезное обсужденiе вопросовъ техники казалось тогда вздорнымъ и недостойнымъ передового художника, и эта зараза тѣмъ прочнѣе могла засѣсть въ немъ, что онъ изъ нужды, для заработка, долженъ былъ всегда спѣшить со своей работой, а эти способы отлично скрадывали спѣшку и непродуманность. Уже въ сказкахъ и въ особенности въ „Каменномъ вѣкѣ" видны, старанiя Васнецова, иногда успѣшныя, освободиться отъ такой манерности и строже относиться къ линiи и къ мазку. Для живописи Владимiрскаго собора онъ еще болѣе подтянулся и употребилъ, особенно въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ, болѣе интересовавшихъ его фигурахъ, всѣ усилiя, чтобы „сковать" свой рисунокъ, чтобы казаться серьезнымъ и ближе походить на древнихъ, строгихъ мастеровъ. Однако привычка постоянно брала верхъ. Что болѣе всего раздражаетъ въ монументальной живописи Васнецова, такъ это именно ея импровизаторскiй, *быстрый* характеръ, „ловкiя замашки" недостойные по своей банальности и непродуманности прiемы, а иногда слишкомъ уже небрежный, вялый и сбитый рисунокъ.

Въ нѣкоторыхъ отношенiяхъ Васнецовъ хорошъ и во Владимiрскомъ соборѣ. Такъ съ одной стороны не лишенъ прелести его прiятный, своеобразный колоритъ, имѣющiй сродство съ чудесными красочными симфонiями древней церковной русской и византiйской живописи, а съ другой—его орнаменты обнаруживаютъ въ немъ хорошаго декоратора, отлично изучившаго и *понявшаго* старинные образцы и превосходно съумѣвшаго совсѣмъ въ ихъ духѣ, сочномъ, благородномъ и спокойно-фантастичномъ, составить собственную декоративную систему, которая прекрасно вяжется съ остроумными передѣлками Прахова древнихъ архитектурныхъ деталей.

Рядомъ съ Васнецовымъ всегда называютъ Нестерова и оно вполнѣ естественно, такъ какъ послѣднiй нѣкоторое время находился подъ сильнымъ влiянiемъ перваго, въ такой даже степени, что заразился недостатками этого мастера. Но, если бы Нестеровъ писалъ только свои церковные образа, ничѣмъ по сладости и искусственности не отличающiеся отъ фальшивыхъ созданiй Васнецова, то онъ представлялъ-бы очень мало интереса, такъ какъ въ исторiи копiи не идутъ въ счетъ съ оригиналами. Однако Нестеровъ заслуживаетъ совершенно другого отношенiя, такъ какъ онъ создалъ не однѣ свои иконы, но и нѣсколько (къ сожалѣнiю, не много) *картинъ* въ которыхъ ему удалось вложить много личнаго, по существу и значительности превосходящаго даже творчество Васнецова. Но въ этихъ своихъ работахъ послѣдняго рода—Нестеровъ уже является художникомъ новаго перiода, перiода свободнаго, личнаго и „вдохновеннаго" начала въ искусствѣ, а потому то говорить о немъ здѣсь мы не будемъ, а вернемся къ нему впослѣдствiи.

Одно, впрочемъ, слѣдуетъ еще отмѣтить и въ иконахъ Нестерова—это ихъ краски: свѣтлыя, серебрянныя, *утреннiя* краски, способныя до извѣстной степени

смягчать непріятное впечатлѣніе, получаемое отъ автоматическихъ или сахарно-миловидныхъ фигуръ, отъ пересоленно-экстатическаго выраженія лицъ святыхъ и отъ чего-то кислаго, размягченнаго, что присуще всѣмъ его церковнымъ изображеніямъ. Вообще-же слѣдуетъ помнить, что для полной и настоящей оцѣнки этого молодого мастера, обладающаго глубокимъ умомъ и поэтичной душой, время еще не пришло, такъ какъ онъ далеко не высказался вполнѣ. Говорить о немъ рѣшительное слово тѣмъ болѣе рано, что его церковныя работы послѣдняго времени означаютъ какой-то поворотъ, къ чему-то болѣе серьезному и проникновенному.